PLATÓN Y HOMERO

Diálogo entre filosofía y poesía

Alfonso Flórez

OPERA EXIMIA



PLATÓN Y HOMERO

PLATÓN Y HOMERO

Diálogo entre filosofía y poesía

Alfonso Flórez









Primera edición
abril de 2019
Bogotá, D. C.
ISBN: 978-958-781-337-1
Número de ejemplares: 300
Impreso y hecho en Colombia
Printed and made in Colombia

Editorial Pontificia Universidad Javeriana
Carrera 7.ª n.° 37-25, oficina 1301
Edificio Lutaima
Teléfono: 320 83 20 ext. 4752
www.javeriana.edu.co/editorial
editorialpuj@javeriana.edu.co
Bogotá, D. C.

Pontificia Universidad Javeriana. Vigilada Mineducación. Reconocimiento como Universidad: Decreto 1297 del 30 de mayo de 1964. Reconocimiento de personería jurídica: Resolución 73 del 12 de diciembre de 1933 del Ministerio de Gobierno.

Corrección de estilo:
Rodrigo Díaz Losada

Lectura editorial:
Ruth Romero

Diseño de colección:
Tangrama
tangramagrafica.com

Diseño de cubierta y diagramación:
Sonia Rodríguez y Andrés Montoya

Fotografía de la cubierta:
Alfonso Flórez

Impresión:
Javegraf



Flórez, Alfonso, autor

Platón y Homero : diálogo entre filosofía y poesía / Alfonso Flórez. — Primera edición. — Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2019. (Opera Eximia)
376 páginas : ilustraciones, tablas ; 24 cm
Incluye referencias bibliográficas (páginas 343-368) e índice.
ISBN : 978-958-781-337-1

1. Platón, 427-348 a.C. 2. Homero, VIII a.C. 3. Filosofía en la literatura 4. Platonismo 5. Poesía griega I. Pontificia Universidad Javeriana

CDD 184 edición 21

Catalogación en la publicación - Pontificia Universidad Javeriana. Biblioteca Alfonso Borrero Cabal, S.J.

opgp 28/03/2019

A la memoria de mis venerados maestros
P. Francisco Montaño, S. J.
Profesor Luis Eduardo Suárez

Οὔθ’ ὅστις Πλάτωνι χαίρει ἀτιμάζων Ὅμηρον,
οὔθ’ ὅστις Ὅμηρον θαυμάζει μεμφόμενος Πλάτωνι·
οὐ γὰρ διακεκλήρωται οὐδὲ ἀπέσχισται ἑκάτερον θατέρου,
ἀλλ’ ἔξεστίν που καὶ τὰ Πλάτωνος τιμᾶν καὶ θαυμάζειν Ὅμηρον·
ἔξεστιν δὲ ὧδε.
Maximus Tyrius, *Dissertationes*, 17.3.68-72

No alegrándose con Platón, pero deshonrando a Homero,
ni admirando a Homero, pero censurando a Platón,
pues el designio no es que estén apartados ni separados uno de otro;
ya que es lícito tanto honrar a Platón como admirar a Homero.
Y es posible así:
Máximo de Tiro, *Disertaciones*, 17.3

Contenido

Listado de tablas

Nota sobre la cita de fuentes primarias y secundarias

Para Homero, la *Ilíada* se cita de Crespo 1991; la *Odisea* se cita de Pabón 1982. Para Platón, la *República* se cita de Pabón y Fernández-Galiano 2006; las citas de los demás *Diálogos*, con alguna excepción, se toman de la Editorial Gredos.

Se ha respetado en general la versión ofrecida por los traductores referidos. En algunos casos, sin embargo, se ha visto procedente realizar algún tipo de ajuste a la traducción. Cuando ello ocurre, la traducción modificada se ha marcado con un asterisco. La justificación de estas modificaciones se recoge en el Anexo, según el orden del texto, no de su aparición.

En el texto principal todos los términos griegos se ofrecen en transcripción, según la siguiente convención:

α = a; β = b; γ = g; δ = d; ε = e; ζ = z; η = e̲; θ = th; ι = i; κ = k; λ = l; μ = m; ν = n; ξ = x; ο = o; π = p; ρ = r; σ, ς = s; τ = t; υ = u; φ = ph; χ = kh; ψ = ps; ω = o̲;

todos los acentos se marcan;

el espíritu áspero se marca con h;

el espíritu suave no se marca;

la ι suscrita se presenta como adscrita.

Se ha adoptado siempre la lectura “Odiseo” allí donde las traducciones dicen “Ulises”.

Cuando se habla de los propios poemas homéricos y de la obra de Platón, las referencias a los siglos son antes de Cristo.

Como trasfondo cuyo conjunto sustenta esta investigación, en la Adenda se ofrece un elenco de fuentes secundarias con una breve indicación de su carácter o del sentido de su llamada, sin que en cada caso particular se haya requerido o se haya buscado una cita específica que justifique su inserción en la Bibliografía. Se ha tratado, así mismo, de recoger aquí contribuciones de nuestro medio alusivas a la temática tratada.

Para comodidad de la lectura, tanto en las notas a pie de página como en la Adenda, se ofrece traducción al español de todas las expresiones en otras lenguas. Esta traducción se indica por el uso de paréntesis angulares.

Agradecimientos

Este libro es el resultado del Proyecto de Investigación n.° 5572, Homero y la filosofía, aprobado por la Pontificia Universidad Javeriana y desarrollado dentro del Grupo de Investigación Problemas de Filosofía, de la Facultad de Filosofía.

Este trabajo no habría podido llevarse a cabo sin el generoso apoyo de los estudiantes de los seminarios sobre Platón en la Facultad de Filosofía y de los participantes en los cursos sobre Platón y sus fuentes literarias en Educación Continua.

Con gran generosidad, el P. Arwed Maria Hummer y el profesor Alejandro Tomasini Bassols han puesto a mi disposición bibliografía asequible respectivamente solo en bibliotecas y librerías europeas y en el productivo mundo académico mexicano.

Agradezco a la Editorial Pontificia Universidad Javeriana y a su editor, Nicolás Morales Thomas, haber acogido este trabajo dentro de la colección Opera Eximia. El nombre de la colección es índice fiel del trabajo editorial adelantado por Nicolás y su equipo, en particular Marcel Roa, el editor de este texto.

A todos ellos, mis más sinceros agradecimientos.

Resumen temático

Platón y Homero. Diálogo entre filosofía y poesía

Los *Diálogos* de Platón constituyen la culminación formal y temática de la obra de Homero, en general, y de la *Ilíada*, en particular.

Introducción

Se estudia la obra de los dos grandes autores desde una instancia interpretativa común: la obra como ha sido transmitida.

I. "Platón estaba enfermo, creo": Platón como poeta

La obra de Platón se compone y se articula como una obra literaria en la cual su protagonista es Sócrates.

II. Homero, poeta e intérprete de sí mismo

La *Ilíada* como obra poética primordial; la *Odisea* como primera obra de la tradición literaria.

Anotaciones preliminares: Homero escrito

La obra de Homero se estudia como está, no a partir de tesis respecto de su composición —si bien aquí se opta por la posición escritural de West contra la oralista de Parry—.

A. "Cantaba gestas de héroes": el poeta de la *Ilíada*

La *Ilíada* como obra poética primordial. Aquiles, héroe por antonomasia, deviene simbólicamente modelo de vida humana.

B. "Yo más querría ser siervo": el intérprete de la *Odisea*

Frente a la *Ilíada*, la *Odisea* presenta un programa poético en el que el nuevo modelo heroico de Odiseo sobrepuja a Aquiles. La *Odisea* se ofrece como un programa metapoético que busca sustituir el de la *Ilíada*.

C. La *Odisea* contra la *Ilíada*

Los numerosos pasajes comunes a los dos poemas muestran no solo que la *Odisea* depende de la *Ilíada*, sino que la interpreta en sus propios términos.

Excurso 1: La presencia de Patroclo en la *Odisea*

La presencia de Patroclo en la *Odisea* es compatible con la tesis de la prelación de la *Ilíada* —contra West—.

Excurso 2: La *Ilíada* y la *Odisea* ante el Ciclo Épico

Los dos grandes poemas son inconmensurables con las obras del Ciclo Épico —contra el neoanálisis—.

Observaciones conclusivas: una vía para la "cuestión homérica"

El uso común, de ningún modo igual, de procedimientos poéticos permite hablar de los dos poemas como simplemente 'Homero'.

III. "No un relato de Alcínoo": Platón, pensador iliádico

Homero ofrece el modelo preeminente de esa construcción literaria que son los *Diálogos*.

A. Platón, escritor homérico

En sentido amplio, los *Diálogos* pueden entenderse según el modelo homérico común a la *Ilíada* y a la *Odisea*.

B. Platón, poeta iliádico

A partir del estudio de las relaciones entre filosofía y poesía en *República* 10, puede afirmarse que, en sentido estricto, el programa poético de Platón es ante todo iliádico.

Conclusión

Queda abierta la tarea de pensar la relación entre Platón y la poesía desde la estimación de Platón como poeta.

Introducción

De la Antigüedad griega quizás no haya dos nombres más famosos por sí mismos y más estudiados en sus relaciones mutuas que los de Platón y Homero.[1] Esta situación, por supuesto, no suscita ninguna sorpresa, dado que cada uno de estos autores puede considerarse por derecho propio uno de los fundadores de la civilización occidental, aun más si se toman en conjunto. En efecto, hay muy buenas razones para emprender un estudio común de los dos autores, no solo por el influjo universal de Homero sobre la cultura griega, al cual Platón de ningún modo habría podido sustraerse, sino de hecho porque Homero ocupa un lugar preponderante en la obra de Platón. Sin embargo, y puesto que Homero es un poeta —el poeta por antonomasia, podría decirse— y Platón, un filósofo —el filósofo por antonomasia, podría decirse—, y dado que en su principal obra el filósofo parece emprender un ataque sin cuartel en contra del poeta, el abordaje conjunto de los dos autores ha sufrido una severa reducción al centrarse en la cuestión de las difíciles relaciones entre filosofía y poesía,[2] cuestión enrarecida aún más por la estimación común en que se ha tenido a Platón como "el más poético de los filósofos",[3] tal como puede verse ya en el juicio de "Longino" en el siglo I: "¿Fue únicamente Heródoto el escritor más homerizante? No; antes de él lo fueron Estesícoro y Arquíloco; pero, mucho más que todos ellos, Platón, que de aquel manantial homérico derivó hacia sí un número incalculable de riachuelos" (13.3).[4]

En la presente investigación va a abordarse el estudio de las relaciones que se dan entre Platón y Homero a partir de la consideración de los *Diálogos* de Platón en su carácter de obra literaria.[5] Este enfoque permitirá obtener una perspectiva diferente para examinar las contenciosas expresiones del libro 10 de

1 Véase Adenda 1: "Las citas de Homero en Platón".

2 Véase Adenda 2: "Relación entre filosofía y poesía en Platón".

3 Por ejemplo, Sewell: "But the dramatic vividness of the dialogue, the harmony of rhythm, the full calm flow of thought and language, and the burst of passionate inspiration which make Plato the 'Homer of Philosophers'" ["Pero la dramática vivacidad del diálogo, la armonía del ritmo, la plena calma con que fluyen el pensamiento y el lenguaje, y el estallido de una inspiración apasionada que hacen de Platón el 'Homero de los filósofos'"] (Sewell 1841, 10).

4 Véase Porter (2011), sintética presentación de "Longino" en perspectiva homérica.

5 Véase Adenda 3: "Los *Diálogos* de Platón como obra literaria".

la *República*, cuya lectura habitual se limita a la constatación de la reducción del arte a una imitación de tercer orden que pide, por ello, la expulsión de los poetas de la ciudad establecida por el filósofo. Empero, una vez que se asume la unidad indisoluble de lo filosófico y lo literario en la obra de Platón, esto es, una vez que se acoge al filósofo dentro de la comunidad de los poetas y su propia obra se lee desde esta perspectiva, se abre una vía nueva para la estimación y el juicio de los argumentos que el filósofo exhibe respecto del poeta. Ahora bien, dentro de este propósito la presencia de Homero no obedece a una selección razonable, pero, en todo caso, arbitraria, que habría podido hacerse en la relación de Platón con los poetas. Es innegable, por supuesto, que muchos poetas ocupan un sitial de honor dentro del *corpus* platónico, por lo que puede parecer que este proyecto era así mismo plausible a partir del estudio de la relación de Platón con algún otro poeta, como Hesíodo, Píndaro o Eurípides, aseveración que no deja de tener visos de verdad.[6] Empero, el poeta por el que Platón se define como artista y también como pensador no es ninguno de los nombrados, sino precisamente Homero, el poeta con el que Sócrates se confrontará, se conjuntará y al que también tomará como guía en el libro 10 de la *República*. De esta forma, el diálogo de Platón y Homero deviene decisivo dentro de la propia obra platónica y a partir de él habrán de considerarse las relaciones de Platón con los demás poetas. Se trata, por supuesto, de un proyecto ingente que aquí no puede realizarse y del cual solo se aspira, por así decirlo, a marcar un primer paso, en un camino por necesidad largo y fatigoso.[7] Así, en el primer capítulo se establecen las credenciales que permiten entender como literaria la obra de Platón y las exigencias que de allí derivan para su interpretación. En el segundo capítulo, de cierta extensión, se examinan los poemas de Homero y su mutua interrelación, con el ánimo de establecer una primera identificación de aspectos centrales que hicieron de la *Ilíada* y la *Odisea* las obras fundadoras de la cultura griega. En el tercer capítulo, con la guía de una lectura cercana del libro 10 de la *República*, se presenta la caracterización de Platón como escritor homérico y, con mayor precisión, como poeta iliádico. Para concluir, se hace una rápida recapitulación de los resultados más destacados de la investigación y se apunta al vasto territorio que queda por explorar.

El procedimiento propuesto está erizado de dificultades hermenéuticas de toda índole, algunas de las cuales no pueden ser reducidas sino hasta cierto punto, mientras que otras se resuelven a partir de determinados principios que se asumen en relación tanto con la obra de Platón como con la de Homero.

6 Para Hesíodo, véase Boys-Stones y Haubold (2010); para Safo, Capra (2015); para Píndaro, Silk (2001), Flórez (2017); para la tragedia en general, Kuhn (1941; 1942), Seaford (2004), Howland (2008); para Eurípides, Sansone (1996).

7 "De la virtud, en cambio, el sudor pusieron los dioses / inmortales; largo y empinado es el sendero hacia ella / y áspero al comienzo" (Hesíodo, *Trabajos y días*, 289-291).

Respecto de Platón, hay que decir que aquí se adopta la lectura dramatológica del conjunto de los diálogos.[8] Esto quiere decir que los diálogos se leen como una gran *obra*, en el sentido teatral del término, donde su gran protagonista, la figura de Sócrates, se muestra en todas las etapas de su desarrollo personal y filosófico, desde que es muy joven hasta el mismo día de su muerte, ya mayor. No se asume de ningún modo el modelo interpretativo que considera que entender a Platón consiste en determinar el desarrollo de su pensamiento a partir de una probable datación de la composición de los diálogos; ocurre, más bien, todo lo contrario, pues el modelo dramatológico supone la unidad de composición de la obra de Platón, que está siempre al servicio de la figura de Sócrates, con lo que no se alcanzan a plantear dificultades de índole diacrónica en la composición de los diálogos que podrían desvirtuar o al menos relativizar en gran medida el propósito esbozado de acercarse al conjunto de los *Diálogos* como una obra literaria. Respecto de Homero, se adopta una actitud hermenéutica equiparable, que conjuga en una sola la posición unitaria con la composición de los poemas en el medio de la escritura,[9] en otras palabras, se asume que detrás de cada poema hay un único autor —no necesariamente el mismo para la *Ilíada* y para la *Odisea*—, autor que ha procedido a la composición de su obra gracias a la nueva técnica de la escritura —lo que no excluye que este autor haya tomado la mayor parte de su material de tradiciones orales previas ni que, por supuesto, prácticas propias de la oralidad hayan podido influir en la composición de los poemas—. Se minimiza con ello, si bien no se elimina, la eventual interferencia de considerar que el texto homérico a disposición de Platón pudiese ser sustancialmente diferente del nuestro.[10] Estas decisiones hermenéuticas permiten considerar, en últimas, tanto la obra de Platón como la obra de Homero como un producto final escrito, si bien se aceptan las inevitables corrupciones de ambos textos durante los muchos siglos de su transmisión.

En el estudio que aquí se hace de Platón y de Homero, los dos autores se consideran ante todo en sentido metonímico como alusión a su obra. Ello no significa, por supuesto, que de algún modo, distante e irrecuperable, no se tenga la imagen de *alguien* particular que en cada caso fue el autor de estas obras, pero ello ni tiene ni puede tener incidencia alguna en los procesos interpretativos. La persona de estos autores no determina de hecho la interpretación, puesto que son desconocidos por completo, como en el caso de Homero, o en buena parte, como en el caso de Platón. Incluso ha ocurrido lo contrario, es decir, que a partir

8 Véase Adenda 4: "Lectura dramatológica de los *Diálogos*".

9 Aquí se sigue, ante todo, la posición sentada por Martin L. West, desde su inmensa erudición, a contravía, eso sí, del modelo oralista, dominante en los estudios homéricos. Véase Adenda 5: "Martin L. West sobre la composición por escrito de los poemas homéricos".

10 Véase Adenda 1: "Las citas de Homero en Platón".

de la obra se les ha querido otorgar algún tipo de perfil biográfico o histórico a sus autores, llegando en el caso extremo al cierre de este círculo, aduciendo que puesto que el autor tiene tales y cuales características —producto de una reconstrucción a partir de su obra—, determinados aspectos de su obra no pueden sino entenderse de un modo particular. Por lo demás, en las disciplinas hermenéuticas contemporáneas se hace énfasis en la independencia interpretativa de la obra respecto de su autor, por lo que tampoco, ni siquiera *en caso* de que hubiera datos fiables sobre sus personas, podría de derecho ampararse en ello una interpretación de su obra. "Platón" y "Homero" es, pues, un modo económico de referirse a *la obra* de Platón y a *la obra* de Homero.

Hecha esta determinación, corresponde precisar que como obra de Platón y como obra de Homero se asumen en principio los textos que les fueron atribuidos en la propia Antigüedad. Para Platón, se trata de los *Diálogos*, treinta y cinco en total, incluidos algunos que en ciertas ediciones contemporáneas se califican de dudosos. Las trece *Cartas* se dejan fuera de consideración, pues incluso si algunas fueran auténticas —asunto que hoy no puede resolverse[11]—, ello no alteraría el hecho de que el filósofo propuso la forma dialogal como expresión propia de su pensamiento. Es inevitable, en todo caso, que ya en este punto haya diferencias de opinión, que en sí mismas son más acaloradas que sus consecuencias efectivas, toda vez que sobre la mayor parte de estos diálogos, unos treinta, incluidos todos los principales, es absoluto el consenso entre los estudiosos. Respecto de Homero, la situación parece ser más clara, ya que la adscripción a su autoría de los dos grandes poemas, *y nada más*, es un *locus* establecido desde la Antigüedad clásica, cuando una serie de obras menores o de menor valía dejaron de asignarse a la autoría del gran vate. Sin embargo, desde el planteamiento de la cuestión homérica en el siglo XVIII, se ha suscitado una y otra vez la doble disputa sobre la unidad y la unicidad de Homero como autor,[12] es decir, sobre si el autor de la *Ilíada* es el mismo de la *Odisea* —con lo que se pone en duda su unidad— y si cada uno de estos poemas constituye en realidad una unidad o si son más bien el resultado último de haber conjuntado producciones diferentes en un poema que resultará único —con lo que se pone en duda su unicidad—. La posición aquí adoptada corresponde *en principio* a la de la Antigüedad, vigente ya en Platón: Homero es el autor de la *Ilíada* y de la *Odisea* y no hay otras obras de su autoría.

En suma, los compromisos hermenéuticos aquí adoptados respaldan la consideración tanto de la obra de Platón como de la de Homero como una

11 Si bien Burnyeat y Frede (2015) han aducido razones de peso, tanto filológicas como filosóficas, para negar la autenticidad de la *Carta* 7, no solo la de mayor contenido filosófico, sino la que nos transmite más datos de lo que habría sido la vida de Platón.

12 La obra decisiva aquí es Wolf (1795), a partir de la cual la hermenéutica homérica se escindirá en las dos escuelas de Analistas y Unitarios, cuyas relaciones mutuas constituyen así mismo un nudo hermenéutico; véase West (2011c; 2011h; 2011i).

totalidad cerrada, estable y coherente. Que se trate de una totalidad cerrada quiere decir que la obra de Platón viene constituida por treinta y cinco diálogos, y nada más, y la de Homero, por los dos grandes poemas, y nada más; que sea estable significa que la obra recibida de uno y otro no conoce alteraciones diacrónicas o desarrollos evolutivos en su interior; esto permite, por último, que sea coherente, es decir, que haya una concordancia de principio entre las diversas partes que componen tanto la obra platónica como la homérica, si bien, dada su extensión y complejidad, no deja de haber diversas tensiones en su interior. Como se verá, la coherencia se afirma del conjunto de los *Diálogos* de Platón y de la *Ilíada* y de la *Odisea* como tales, si bien se introducirá un serio cuestionamiento respecto de la conformidad que los dos poemas guardan entre sí. Con estas observaciones generales, se aborda a continuación la obra de cada uno de los autores con la finalidad declarada de identificar en ambos casos las estructuras literarias de base que dan lugar a la conformación de un pensamiento o, al menos, de una determinada comprensión de la realidad.

I. "Platón estaba enfermo, creo": Platón como poeta

La singularidad de la obra de Platón ha sido objeto de discusión desde finales del siglo XVIII y podría incluso decirse que se halla en la base del origen de la hermenéutica contemporánea a partir de Schleiermacher.[1] En cierto sentido, cabe afirmar que la obra de Platón ofrece las mayores dificultades de interpretación entre las obras de grandes filósofos, pues como Platón no habla en su propia voz en ninguno de los diálogos y su obra no se compone sino de diálogos, el estudioso carece de referencias independientes para adscribirle a Platón una u otra opinión.[2] Es cierto que algunos de los temas que aparecen en los diálogos se identificaron ya desde la Antigüedad como propios del pensamiento de Platón, como la llamada "Teoría de las Ideas", la inmortalidad del alma, la necesidad del conocimiento para la virtud, el conocimiento como reminiscencia y algún otro, temas que en su conjunto conforman la doctrina que ha atravesado los siglos bajo el nombre de "platonismo", pero una mirada cercana a la obra, la atención a los detalles de su composición y nuevos modelos de interpretación llevan a dudar de esa identificación tan simple, es decir, hoy ya no puede considerarse como una verdad asentada que el platonismo exprese en realidad el pensamiento de Platón o, de modo más lapidario, que Platón sea platónico. Esto no quiere decir que los temas mencionados como característicos del platonismo no puedan considerarse de un modo u otro como propios de Platón, pero no podrán aceptarse como tales sino dentro de una forma muy diferente de comprender el pensamiento de Platón, una forma donde el conjunto de estos temas no adopta la estructura de una propuesta teórica uniforme y temática, en palabras comunes, donde el pensamiento de Platón no pueda considerarse como un "ismo", ni siquiera como platonismo.

La razón para ello, como ya se ha indicado, reside en la constatación —ya hecha en la Antigüedad, pero olvidada, y solo recobrada a partir de mediados del siglo XIX— de que, en cuanto compuesta por diálogos, la obra de Platón exige un enfoque hermenéutico propio, muy diferente en todo caso del que se

1 Véase Adenda 6: "La obra de Platón y el origen de la hermenéutica contemporánea".

2 Véase Adenda 7: "Peculiaridad hermenéutica de la forma dialogal de Platón".

le da a un texto sistemático o expositivo, y más *afín* al de una obra literaria. Esta nueva concepción de la obra del Ateniense se ha abierto paso solo con dificultad y apenas hace un lustro ha accedido a la mayoría de edad con el libro cardinal de Catherine Zuckert. En su propuesta, la autora recoge una serie de observaciones y de aportes de estudiosos anteriores, si bien es mérito suyo no solo haber articulado estas notas en un trabajo comprehensivo, sino haberlo hecho con un compromiso teórico preciso y claro en una rigurosa labor interpretativa. El trabajo de Zuckert se basa en la atención cuidadosa a la obra de Platón tal como se nos presenta: un grupo de treinta y cinco diálogos, la mayoría de los cuales conforman un conjunto con continuidad dramática, pues ofrecen indicaciones de acontecimientos del siglo V, así como de las relaciones temporales entre ellos. Más aún, para la consideración de este conjunto bastante ordenado no puede resultar irrelevante el hecho de que, con la salvedad de las *Leyes* y del *Epínomis*, en todos los diálogos aparezca la figura de Sócrates, en la mayoría como interlocutor principal. De estos dos hechos, el orden cronológico absoluto y relativo entre sí de los diálogos y la persistencia de la figura de Sócrates, Zuckert deriva el núcleo de su interpretación. Esta consiste en considerar el conjunto de los diálogos como la presentación diacrónica de la figura filosófica de Sócrates, que en momentos decisivos de su desarrollo resulta confrontada por otras figuras filosóficas, a saber, cuando en algunos de los diálogos Sócrates cede el protagonismo a otro interlocutor. Esto justifica el título del trabajo de Zuckert, "los filósofos de Platón", que son cinco: Sócrates —interlocutor principal de la mayoría de los diálogos, cuya vida sirve de eje articulador de estos—, el filósofo eléata Parménides —interlocutor principal del diálogo homónimo—, el filósofo pitagórico Timeo (junto con Critias, de quien no vale la pena establecer una distinción propia) —interlocutores principales de los diálogos homónimos—, el Extranjero Eléata —interlocutor principal de los diálogos *Sofista* y *Político*— y el Extranjero Ateniense —interlocutor principal de las *Leyes* y el *Epínomis*—. Así, pues, en los diálogos la figura de Sócrates ha de ir cumpliendo ciertas tareas filosóficas propias, por así decir, en relación con temas como el ejercicio de la virtud, el papel que cumple en ello el conocimiento, la función del alma, todo ello muchas veces en abierta disputa con diferentes sofistas, en otras ocasiones en un esfuerzo educativo con jóvenes, amigos y otros personajes de Atenas; sin embargo, dentro de ese recorrido, hay momentos incómodos donde la figura de Sócrates queda silenciada por la de los otros filósofos, que proponen con mucho detalle, no exentos de ambigüedad y confusiones, programas filosóficos alternativos al de Sócrates —claro, con la excepción del Extranjero Ateniense en las *Leyes*, diálogo donde no aparece Sócrates y que sirve para determinar el ámbito filosófico naturalista de los llamados "filósofos presocráticos", dentro del cual más tarde aparecerá la figura de Sócrates, para distanciarse de ellos—. De este modo, Zuckert

logra distinguir la propuesta filosófica general de Platón de la particularidad de la enseñanza de la figura de Sócrates, donde la primera contiene a la segunda, sin reducirse a ella; en otras palabras, el conjunto de los diálogos *de* Platón expone como propia y defiende la enseñanza ofrecida por la figura de Sócrates, pero le añade a esta la necesaria confrontación con propuestas filosóficas alternativas como un modo de apreciar mejor la particularidad de la figura filosófica de Sócrates, así como de indicar que la pluralidad de las propuestas filosóficas le exige precaución y discernimiento al estudiante de la filosofía, es decir, a aquel que vive a la búsqueda de la sabiduría.

De la propuesta de Zuckert puede derivarse un conjunto de enseñanzas decisivas para acercarse al filósofo ateniense. Queda claro, primero que todo, que la obra de Platón puede considerarse bajo el punto de vista de su unidad dramatológica, es decir, que los treinta y cinco diálogos conforman un conjunto cuyo significado es discernible solo bajo la perspectiva de totalidad. A diferencia de la tradicional lectura biográfico-doctrinal prevaleciente en los estudios sobre Platón, donde el sentido que puedan tener los diálogos va construyéndose a partir de sus partes y en función de una cierta concepción del desarrollo filosófico de su autor, según el modelo propuesto, y si bien cada diálogo hace su aporte a la totalidad, la comprensión de esta es anterior y sirve de guía al despliegue particular de cada diálogo. Con ello se asume que la obra de Platón tiene un carácter literario que no puede ni deslindarse de su carga filosófica ni considerarse aparte de ella, con lo que en la tarea de su interpretación deben entrar en juego todos aquellos aspectos propios de una obra literaria, como son la correlación de forma y contenido, los caracteres que intervienen, la acción que se desarrolla, el escenario y el tiempo en que ocurre, los niveles narrativos y muchos otros, que si bien no reciben esa atención en el trabajo de Zuckert, son objeto a partir de ahora de una mayor presencia y de un nuevo enfoque. De los aspectos mencionados, Zuckert trabaja, por un lado, con el ordenamiento cronológico de los diálogos en relación con el desarrollo de la figura de Sócrates y, por el otro, con la distinción entre diálogos dramáticos y diálogos narrados. Con la excepción de cuatro diálogos que no ofrecen ninguna referencia que permita asignarles una datación en esta línea —*Hiparco*, *Minos*, *Amantes* y *Filebo*—, Zuckert encuentra que todos los demás diálogos pueden ocupar un lugar único y apropiado dentro del desenvolvimiento personal y filosófico de la figura de Sócrates, desarrollo que Zuckert denomina "la narrativa dramática de los diálogos". Ahora bien, de los nueve diálogos narrados, Sócrates es el narrador único de cuatro de ellos —*Amantes*, *Lisis*, *Cármides* y *República*— y él mismo narra otros dos después de un breve prólogo dramático —*Protágoras* y *Eutidemo*—, mientras que los tres restantes —*Parménides*, *Banquete* y *Fedón*— tienen un narrador diferente de Sócrates. De un modo convincente, Zuckert muestra que los diálogos narrados cumplen la función de dar acceso a notas del interior de Sócrates que no

pueden mostrarse en un diálogo dramático, toda vez que en un diálogo dramático solo hacen presencia aspectos del exterior del personaje. De un modo coherente y perspicaz, la autora conjuga la narrativa dramática de los diálogos con la perspectiva de Sócrates que admiten los diálogos narrados; ello le permite conferirle una estructura a la narrativa dramática, sobre todo en lo que tiene que ver con tres momentos claves del desarrollo de la vida personal y filosófica de la figura de Sócrates: el comienzo, el medio y el final, ya que a cada uno de estos tres momentos se asocia uno de los diálogos narrados por alguien diferente de Sócrates, a saber: el *Parménides* se halla al comienzo, el *Banquete* en el medio y el *Fedón* al final de la vida de Sócrates.

A partir de estas consideraciones se ofrece la narrativa dramática de los *Diálogos* según Zuckert, de modo que a continuación pueda elaborarse una serie de notas y consideraciones que permitan una mejor aprehensión de su propuesta (Tabla 1).

Hay que anotar, en primer lugar, que dentro de esta narrativa no se les asigna lugar a los diálogos que no ofrecen ninguna referencia cronológica —*Hiparco*, *Minos* y *Amantes*—, mientras que el *Filebo*, que cae dentro de esta categoría, se asocia con la *República* por afinidad temática. Así mismo, queda claro que Zuckert distingue cinco etapas dentro de esta narrativa dramática de los diálogos. Estas cinco etapas pueden caracterizarse como una etapa preliminar al filosofar socrático y cuatro etapas propias de este filosofar. La etapa preliminar ocurre después de las Guerras Persas y antes de la Guerra del Peloponeso; en ella se encuentran tres diálogos, las *Leyes*, junto con el *Epínomis*, y el *Parménides* y dos cambios de posición filosófica de Sócrates —atestiguados en el *Fedón*, el primero, y en el *Banquete* y la *Apología*, el segundo—. La primera etapa del filosofar propio de Sócrates se da al principio y al final de la primera parte de la Guerra del Peloponeso; en ella Sócrates muestra la inadecuada comprensión que sus contemporáneos —tanto sofistas como conciudadanos— tienen respecto de la virtud, lo noble y el bien, invitándolos en vano a que se asocien con él en la investigación de todo ello. La segunda etapa de la actividad filosófica de Sócrates coincide con la segunda parte de la guerra; ahora Sócrates ofrece una cierta enseñanza propia en relación con la virtud, si bien bajo la forma de imágenes y mitos, respaldado todo ello en un determinado conocimiento de lo erótico. Esto lleva a que Sócrates entre en confrontación con los poetas, en quienes se fundaba tradicionalmente el saber acerca de lo bueno y lo justo, al que también se adherían los sofistas. En esta fase de su desarrollo filosófico, Sócrates es claro en proponer una comprensión mejor de lo noble y del bien de la vida humana, vida mejor que consiste en la búsqueda conjunta de la virtud, si bien Sócrates es también claro en reconocer que no ha accedido a una comprensión completa de la inteligibilidad de la totalidad, por lo que debe mantenerse siempre en el camino de la búsqueda de la sabiduría.

Tabla 1. Orden dramatológico de los *Diálogos* de Platón

Fecha (a. C.)	Diálogo	Comentario
460-450	*Leyes, Epínomis*	
455-450		Sócrates se aleja del estudio de la Naturaleza o de los seres y pasa al de los *logoi*, como se narra en el *Fedón*
450	*Parménides*	
450-433		Sócrates deja del estudio de los *logoi* y pasa al examen de las *doxai*, como se narra en el *Banquete* y en la *Apología*
433-432	*Protágoras*	
432	*Alcibíades I, Alcibíades II*	
429	*Cármides*	Después de la batalla de Potidea
423	*Laques*	
421-420	*Hipias Mayor, Hipias Menor*	
416	*Banquete*	
415	*Fedro*	
413	*Ion*	
411	*Clitofonte*	Como introducción de la *República*
411	*República*	
–	*Filebo*	Temáticamente relacionado con la *República*
409-408	*Timeo, Critias*	
409	*Teages*	
407	*Eutidemo*	
406	*Lisis*	
405	*Gorgias*	
402-401	*Menón*	
399	*Teeteto, Eutifrón, Cratilo, Sofista, Político, Apología, Critón, Fedón*	
387-386	*Menéxeno*	

Fuente: Zuckert (2009, 8s.).

El carácter incompleto de la comprensión socrática da pie para que Timeo y Critias presenten como reto a su filosofar una propuesta cosmológica con pretensiones de totalidad que, empero, no logra cumplir todo lo que promete. A partir de aquí, en la tercera etapa de su carrera filosófica, en la última década del siglo V, Sócrates reitera la asociación de la búsqueda del saber y los deseos humanos, solo que ahora lo hace como alguien que tiene reconocimiento en Atenas, lo que permite explorar aspectos de su carácter y de su impacto inmediato en otros que hasta el momento no habían recibido la debida atención. La última etapa del filosofar de Sócrates corresponde al juicio político y filosófico al que es sometido en los últimos meses de su vida y que lo llevará a su condena y ejecución. En este momento Sócrates tiene que mostrar lo inadecuados que son como fuente de

conocimiento de la realidad los conocimientos matemáticos, las prácticas religiosas tradicionales y las propias palabras, antes de recibir la acusación filosófica del Extranjero Eléata respecto de ser él mismo un sofista cuyas enseñanzas no permiten la construcción de ninguna propuesta moral positiva ni de una ciudad que se funde en la norma y que aspire a la mejor forma de gobierno. Sócrates da respuesta a estas acusaciones filosóficas en los diálogos de su defensa, encarcelamiento y ejecución, donde también da una respuesta política a sus acusadores atenienses.

Con base en Zuckert, pero desarrollando algunas ideas que la autora solo deja sugeridas, cabría decir que dentro de esta narrativa se establece una distinción fundamental entre el proyecto filosófico de Sócrates y la comprensión y exposición que Platón tiene de este proyecto. Podría afirmarse que el proyecto filosófico de Sócrates se da *dentro* de los diálogos, mientras que la comprensión que Platón tiene de él se da en la articulación *externa* de los diálogos. Esta distinción topológica entre el interior y el exterior de los diálogos, que corresponde a la distinción entre el filosofar de Sócrates y el pensamiento de Platón, impide que Platón aparezca dentro de los diálogos mismos y que su pensamiento pueda *reducirse* al filosofar expresado por Sócrates. Puede aseverarse, por supuesto, que en un sentido y hasta un cierto punto, el pensamiento de Platón comprende el filosofar de Sócrates en los diálogos, pero también hay en él algo más, que corresponde a la organización dramática de los diálogos y a las objeciones *exteriores* que se le imponen a la figura de Sócrates. De este modo, Platón muestra que cualquier proyecto filosófico, en particular el del propio Sócrates, no solo debe desarrollarse dentro de sus propias posibilidades, sino que también ha de estar dispuesto a responder al desafío que le plantean proyectos divergentes.

El filosofar de Sócrates, en efecto, surge contra el trasfondo del pensamiento presocrático naturalista preconizado por los tres interlocutores de las *Leyes*, especialmente de su interlocutor principal, el Extranjero Ateniense. Sin embargo, este primer Sócrates, ya no naturalista, pero sí racionalista, atraviesa por una dolorosa prueba cuando muy joven se entrevista con el gran filósofo eleático Parménides, en el diálogo del mismo nombre, que pone en cuestión su temprana concepción de la filosofía. Llevado por ello a una intensa búsqueda, recibe una instrucción preciosa de la sacerdotisa de Mantinea, Diotima, que le hace ver que la filosofía no puede ser una mera búsqueda racional, sino que va animada ante todo por el *eros*, con lo que Sócrates entiende que debe examinar las opiniones, *doxai*, de las personas, antes que las solas razones por las cuales los seres humanos se orientan a la verdad y al bien. Tras esto, Sócrates pasa a desarrollar su característico estilo de filosofar, primero de un modo solo interrogativo, ecléntico, y luego sí de una forma más propositiva. Una vez ha alcanzado lo que puede entenderse como la primera madurez de su filosofía, la figura

de Sócrates se ve confrontada con el desafío planteado por un pensador cosmológico, el pitagórico Timeo, en el diálogo homónimo, que establece el conocimiento del todo como condición necesaria para el ejercicio de la filosofía. A este reto Sócrates no da una respuesta explícita, pero a quien haya seguido con cuidado el desenvolvimiento de su propuesta filosófica ya le ha quedado claro que para el limitado ser humano esa es una condición imposible de satisfacer. Con esta prueba, Sócrates pasa al ejercicio de la tercera etapa de su filosofía, que sufrirá una abrupta interrupción cuando se le abre una causa y un juicio en su propia ciudad. Entonces Sócrates es objeto de una durísima crítica por parte del Extranjero Eléata, que tanto lo acusa de ser un sofista, el más sofisticado de todos, por así decirlo, como de poner en peligro el establecimiento de la ciudad de derecho, en los dos diálogos *Sofista* y *Político*. Tras ejercer su defensa, filosófica y política, Sócrates es condenado y ejecutado. Las cinco figuras filosóficas que se dan cita en el conjunto de los diálogos de Platón son, pues, el Extranjero Ateniense, el filósofo eléata Parménides, el propio Sócrates, el filósofo pitagórico Timeo y el Extranjero Eléata. Dentro de este planteamiento, quizás sea excesivo hablar de "los filósofos de Platón", *Plato's Philosophers* —locución que le da nombre al libro de Zuckert—, ya que la expresión puede llevar a pensar que estos cinco filósofos son efectivamente *de* Platón, opinión que la propia autora niega cuando se pregunta por qué Platón ha hecho a Sócrates su héroe filosófico. Es cierto que Platón confronta el filosofar de Sócrates con las propuestas de dos filósofos de corte naturalista —el Extranjero Ateniense y el pitagórico Timeo— y de dos filósofos de corte racionalista —el eléata Parménides y el Extranjero Eléata—, pero ello quizás no autorice para considerar a las contrapartes de Sócrates como "filósofos de Platón". En tanto en cuanto filósofo, el autor de los *Diálogos* entiende que la filosofía de Sócrates no puede generarse, desarrollarse y ni siquiera concluirse sin que sus presupuestos principales se pongan en cuestión, incluso hasta el punto de ser sometida a juicio y aparentemente vencida, pero sus adversarios, siendo filósofos y habiendo sido convocados a los *Diálogos* por el propio Platón, quizás no puedan ser considerados como filósofos *de* Platón, excepto en el sentido de que su presencia en la obra responde al acto creativo del autor. Posiblemente sea este el sentido con el que la autora quiere que se entienda el título de su obra, puesto que el subtítulo precisa: "la coherencia de los diálogos", *the coherence of the dialogues*, enfatizando así la dimensión formal en la que los demás filósofos, aquellos diferentes de Sócrates, son *de* Platón.

El punto importante de estas precisiones consiste en que permite trazar la distinción entre el filosofar de Sócrates y el pensamiento de Platón. En los *Diálogos* de Platón, Sócrates es un personaje literario, la figura de Sócrates, tal como lo son los aproximadamente trescientos personajes que desfilan por las

páginas de los treinta y cinco diálogos.[3] La mayoría de estos personajes tienen algún referente histórico y algunos aspectos de este referente se hallan presentes en los diálogos, que, como se ha visto, abarcan el periodo histórico principalmente de la Guerra del Peloponeso. No es, sin embargo, el propósito de los diálogos servir de narración histórica, de modo tal que a partir de ellos pudiera ofrecerse una reconstrucción *inequívoca* de eventos históricos. Por esta razón, respecto de la cuestión histórica más debatida a la que han dado origen los *Diálogos*, la cuestión socrática, el enfoque adoptado con Zuckert no toma ningún partido, pues el Sócrates que aparece en los diálogos es una reconstrucción literaria de Platón, todo él, y a partir de ellos no puede derivarse ninguna enseñanza *independiente* acerca de la persona histórica que fue Sócrates.[4] Tómese, por ejemplo, el final de la vida de Sócrates, el hecho de que el filósofo fue sometido a juicio, condenado y ejecutado, hechos de los cuales hay testimonios independientes de los *Diálogos* y que nunca fueron puestos en duda en la Antigüedad. Los detalles que Platón presenta en la *Apología* permiten completar la imagen de dicho acontecimiento, pero sin una confirmación independiente de tales detalles, el relato de Platón debe mantenerse en el plano literario, al que se le puede conceder cierta plausibilidad histórica, pero nunca servir como fuente primaria para dicha reconstrucción. Tómese, por ejemplo, el comienzo de la actividad filosófica de Sócrates, su entrevista en Atenas con el anciano filósofo Parménides. Se trata de un evento que desde la perspectiva histórica, esto es, a partir del cotejo con fuentes independientes, resulta improbable, mas no imposible; sin embargo, los estudiosos de Parménides tienden a desestimarlo como producto de la invención de Platón, como si el Ateniense se hubiera propuesto construir un relato histórico que de antemano él sabía falso, respecto del cual los estudiosos contemporáneos han mostrado su perspicacia al develarlo como un fraude, otra de las mentiras platónicas. Antes, empero, de acusar al filósofo y revelarle al mundo su mala fe, los estudiosos de Parménides habrían hecho bien en asumir el carácter literario de los *Diálogos* y aceptar que de entrada, esto es, sin testimonios independientes, el contenido de la narración dialogal acusa la naturaleza propia de un producto literario. Platón, entonces, construye ya desde finales del siglo v, pero principalmente en la primera mitad del siglo iv, el universo prodigioso de los *Diálogos*, y hace de Sócrates el personaje central y constante de ellos, aquel encargado de presentar su comprensión de la filosofía, comprensión, sin embargo, que anida en un mundo literario, con todas las ambigüedades, atajos, malentendidos, equívocos, que supone una obra literaria. Ya antes de entrar ni siquiera en el aspecto dialogal, decir "diálogo" equivale a decir "obra literaria",

3 Véase Groen van Prinsterer (1823, 231-237) y también Nails (2002). Nótese que todo proyecto de prosopografía platónica se basa en la organización dramatológica de los diálogos.

4 Véase Adenda 8: "La cuestión socrática".

con todo lo que ello significa a nivel de la interpretación de una obra literaria. Pero incluso una vez superado este primer escollo, el lector debe tener presente que decir "diálogo" equivale a decir "diálogos", esto es, que se impone la tarea de atravesar por las decenas de diálogos como vía para empezar a comprender el sentido de cada uno a partir de la captación del conjunto. El aspecto propiamente dialogal de los diálogos de Platón no puede considerarse sino en tercer lugar, tras la constatación de su naturaleza literaria y de su carácter de conjunto. Si en la dimensión dialogal descuella la figura de Sócrates, los aspectos literarios y de conjunto de los diálogos son del resorte exclusivo de Platón y escapan a la visión de Sócrates del mismo modo que el Premio Nobel escapa al coronel Aureliano Buendía, sin que, empero, este logre sustraerse del poder creador del escritor que por él recibió aquella distinción.

A diferencia de la creación literaria pura, hay que precisar que el acto literario de Platón es filosófico, es decir, que en él se propone un modelo de vida y de comprensión de la realidad que viene caracterizado por la búsqueda de la verdad y del bien, búsqueda en la que el autor mismo se halla tan comprometido como el protagonista de su obra, e incluso más, pues, como se acaba de mostrar, el autor tiene una comprensión de la situación más amplia de la que puede tener el propio protagonista y debe por ello apelar a recursos diferentes fuera del alcance de este. En cierto sentido, el autor se presenta como seguidor del modelo establecido por el protagonista de su obra, a la vez que transforma esa diferencia entre autor y protagonista en la distancia propia de aquel que copia un modelo. De este modo, la diferencia topológica formal entre el protagonista y el autor, entre el interior y el exterior del diálogo, se reduce gracias a la comunidad de propósito, la búsqueda filosófica, sin que pueda eliminarse del todo, dado que la copia del modelo se hace desde las condiciones propias de quien realiza la copia, diferentes siempre de aquellas en las que se dio el modelo original. En otras palabras, gracias a la estrategia de autor del conjunto de los diálogos, Platón deviene un verdadero discípulo de Sócrates, de un Sócrates que él ha tenido que reconstruir como personaje de los *Diálogos*. De esta forma, la obra de Platón logra poner la estructura literaria al servicio de la función filosófica, la ficción al servicio de la búsqueda de la verdad.

Bien vale la pena considerar en este punto las tres instancias en los *Diálogos* donde Platón aparece en ellos, dos veces en la *Apología* y una en el *Fedón*. En su discurso de defensa ante el tribunal que lo juzga, y ante la seria acusación de corrupción de la juventud ateniense, Sócrates menciona que ahora es el momento para que se pronuncien si uno de los jóvenes o uno de sus parientes piensa que Sócrates alguna vez le aconsejó algo malo a alguno de ellos y pasa a hacer la enumeración de quiénes están presentes, como padres de jóvenes, como los jóvenes que alguna vez fueron o como jóvenes ellos mismos; se pronuncia así el filósofo:

> Estoy viendo, por cierto, que están aquí presentes muchísimos de ellos. En primer lugar, ahí está Critón, que es de mi edad y de mi demo y es padre de Critobulo, que también está aquí; luego, Lisanias de Esfeto, padre de Esquines, aquí presente; y Antifonte de Cefiso, padre de Epígenes, también presente. Y hay también otros cuyos hermanos solían pasar conmigo el tiempo: Nicóstrato, hijo de Teozótides, hermano de Teódoto. Teódoto, por cierto, ya murió, de modo que no puedo suplicarle que no suba aquí. Y ahí está Paralio, hijo de Demódoco, cuyo hermano fue Teages; y Adimanto, hijo de Aristón, cuyo hermano es Platón, aquí presente; y Ayantodoro, cuyo hermano es Apolodoro, también presente. Y puedo seguir nombrándoos a otros muchos, a alguno de los cuales hubiera sido muy conveniente que lo presentara Meleto como testigo cuando habló. (*Apología*, 33d-34a)

Como concluye Sócrates, es imposible que Meleto pueda aducir a ninguno de estos como testigo, si ya no a los propios jóvenes, que estarán bajo la influencia de Sócrates, ni siquiera a sus padres o parientes mayores, que serían los más interesados en denunciar al filósofo por la corrupción de los jóvenes.

Es preciso hacer notar que la aparición del nombre de Platón aquí se da en un amplio contexto intergeneracional de defensa de la pulcritud de Sócrates. En primer lugar, Sócrates menciona a padres cuyos hijos han sido asociados de Sócrates, tres padres y tres hijos, todos presentes en el tribunal, insiste el filósofo: Critón y Critobulo, Lisanias y Esquines, Antifonte y Epígenes. Sócrates alude en seguida a hermanos de asociados suyos, cuatro en total, de los cuales, los dos primeros ya fallecieron, pero los demás, hermanos mayores y asociados de Sócrates, todos se encuentran presentes, así: Nicóstrato, cuyo hermano Teódoto ya falleció; Paralio, cuyo hermano Teages ya falleció; Adimanto y su hermano Platón; Ayantodoro y su hermano Apolodoro. Doce personas en total, de catorce posibles, dado que dos ya fallecieron. Del primer fallecido que menciona, Sócrates hace una enigmática anotación, en el sentido de que por haber muerto, ya no puede testificar contra Sócrates, lo cual también valdría de Teages, mas no de los demás testigos, presentes todos. Se ha querido explicar este pasaje de la presencia de Platón en el juicio de Sócrates con el argumento de que de este modo el texto gana en verosimilitud y fiabilidad, puesto que Platón habla de lo que él mismo vio, siendo su presencia en dicho acto público fácilmente verificable. Más allá de estas acotaciones de índole histórica y biográfica, plausibles solo en un primer momento, llama la atención la cuidadosa composición del pasaje, donde los asociados de Sócrates tienen ya padres, ya hermanos que velan por ellos; y de los padres, tres padres y tres hijos, y de los cuatro hermanos, dos muertos y dos vivos, enumeración dentro de la cual se deja caer, con apariencia de casualidad, el nombre de Platón. De este modo, Platón no se destaca como alguien

particular dentro del entorno de Sócrates; es uno más de los jóvenes que se asocian a Sócrates bajo la tutela del padre o del hermano mayor. El hermano mencionado, Adimanto, es uno de los dos interlocutores principales de Sócrates en la *República*, siendo el otro Glaucón, ambos hermanos de Platón, y el hecho de que Glaucón no se nombre ahora parece indicar que ya ha fallecido. De todos modos, la asociación que Sócrates traza aquí entre Platón y Adimanto no deja de remitir al lector a la *República*, obra que ha sido considerada como la verdadera apología de Sócrates.

Unas páginas más adelante, Sócrates, ya condenado, se encuentra ante la disyuntiva de proponer su propia pena; queriendo evitar el exilio, se ofrece a pagar una multa, que resulta ser muy baja para los delitos que se le imputan, entonces sus amigos se ofrecen a fiar por él una multa considerablemente mayor:

> Por otra parte, no acostumbro a considerarme merecedor de ningún mal. Si tuviera dinero, propondría pagar todo el que haga falta, porque eso en nada me dañaría. Pero no lo tengo, a no ser que queráis condenarme a pagar lo que pueda yo pagar. Creo que podría pagaros una mina de plata. Ésta es la condena que propongo para mí. Platón, atenienses, y Critón, Critobulo y Apolodoro me indican que estime mi condena en treinta minas, que ellos salen fiadores. Así lo propongo, ya que vais a tener avalistas de esa plata que os merecen confianza. (*Apología*, 38a-b)

Una mina de plata comprende cien dracmas, donde una dracma es el equivalente al jornal de un técnico capacitado; luego, la mina es poco más de tres meses de salario. Treinta minas es una suma mucho mayor; según lo dicho, corresponde a poco más de ocho años de salario. Los amigos ricos de Sócrates, Critón y su hijo Critobulo, Apolodoro y Platón hacen un esfuerzo importante en favor de su amigo, que este acepta. En diferentes diálogos, Critón, Critobulo y Apolodoro aparecen como pertenecientes al círculo íntimo de Sócrates, estando presentes con su amigo el día de su ejecución. Que Platón se asocie con ellos es, por consiguiente, un indicativo fiable de que se mueve en esa misma órbita de familiaridad, admiración y afecto hacia Sócrates. Resulta, pues, casi incongruente que Platón no aparezca presente en otros diálogos, aunque será mencionado en el *Fedón*.

Los eventos narrados en el diálogo *Fedón* tienen lugar el día de la ejecución de Sócrates, si bien el propio diálogo se ofrece como una conversación entre Equécrates y Fedón, amigos de Sócrates. El encuentro se da en Fliunte, población del Peloponeso, no lejos de Corinto, y Equécrates, que no estuvo presente el día de la muerte de Sócrates, se queja de que no tiene mayor información de lo que aconteció, por lo que interroga a Fedón acerca de todos los pormenores.

> —¿Quiénes eran, Fedón, los allí presentes?
> —De los del país estaba ese Apolodoro, y Critobulo y su padre, y además Hermógenes, Epígenes, Esquines y Antístenes. También estaba Ctesipo el de Peania, y Menéxeno y algunos más de sus paisanos. Platón estaba enfermo, creo.
> —¿Estaban algunos forasteros?
> —Sí, Simmias el de Tebas, y Cebes y Fedondas; y de Mégara, Euclides y Terpsión.
> —¿Qué más? ¿Estuvieron Aristipo y Cleómbroto?
> —No, ciertamente. Se decía que estaban en Egina.
> —¿Algún otro estaba presente?
> —Creo que éstos fueron, más o menos, los que allí estaban. (*Fedón*, 59b-c)

Aparte de Fedón, se nombran catorce acompañantes de Sócrates en su último día, cifra que el propio texto da pie para asociar con la leyenda de Teseo y "los dos veces siete"[5] (*Fedón*, 58a). Para el propósito presente importa hacer notar la presencia de Critón, Critobulo, Esquines y Epígenes, uno de los padres y los tres hijos mencionados en la *Apología*, además de Apolodoro, uno de los dos hermanos vivos también mencionados. Del otro hermano, Platón, se hace notar su ausencia, no sin antes haber citado a los demás paisanos de Sócrates, es decir, que la referencia a Platón se inserta entre la de los atenienses y la de los extranjeros. La alusión de Fedón a Platón se da de un modo espontáneo, pues no responde a una pregunta directa de Equécrates, un poco como si para los dos interlocutores se requiriera esta aclaración sobre la ausencia de Platón. Ello vendría a confirmar la impresión que queda de las dos menciones de Platón en la *Apología*, es decir, que pertenece al grupo más cercano de asociados a Sócrates. Lo que hay que hacer notar de este pasaje es la forma como se refiere a Platón: "Platón estaba enfermo, creo".[6] Lo dice Fedón, que va a contarle a Equécrates cómo transcurrió ese memorable día. Pero Fedón, por cierto, aquí es un producto de la pluma de Platón, un personaje obediente a sus designios. Esta fórmula, quizás la más asombrosa de toda la obra, indica que Platón no se propone presentar un relato histórico. Si la observación de Fedón hubiese sido simplemente "Platón estaba enfermo", ello no habría bastado para eliminar el

5 Véase Flórez (2016).

6 Ausland (1997, 408) hace notar que, en realidad, Fedón *no* dice que Platón estuviera ausente, aunque así se han interpretado desde la Antigüedad sus palabras: "This expanding range of incompatible but equally indemonstrable conjectures reveals Phaedo's remark as an illustrative limiting case of Plato's more general authorial reticence and 'anonymity.' In so crucial a matter as this he designedly leaves us to battle for any and every conclusion we might be inclined to draw" ["Este grupo en expansion de conjeturas incompatibles, pero igualmente indemostrables, hace ver la observación de Fedón como un caso límite que ilustra la más general reticencia autorial de Platón y su 'carácter anónimo'. En un asunto tan crucial como este, él deja a propósito que nosotros libremos la batalla de derivar cualquier conclusión y toda conclusión a la que podamos estar inclinados"].

carácter ficticio del diálogo, pero sí habría dado razones para asumir su pretensión histórica. Por el contrario, cuando Fedón dice "Platón estaba enfermo, *creo*", introduce en el centro de la obra el germen de la ficción. En efecto, si se tratara de un *mero* relato histórico, sería imposible que Platón desconociera las razones de su ausencia en el día más importante de su vida. Como ya se ha explicado, la narración puede tener un referente histórico, pero su propósito primero no consiste en la restitución de ese contenido histórico, sino que este queda al servicio de la ficción, que es literaria, pero tiene un propósito filosófico. Con la admirable fórmula de Fedón, el *autor* Platón crea la diferencia entre él mismo y el *personaje* Platón. Dada la cercanía histórica de Platón a Sócrates, era imposible que Platón no hiciera presencia en el relato que conforman los diálogos cuyo protagonista es Sócrates. Esta presencia, sin embargo, no podía ser la del propio Platón, por así decirlo, la del autor de los diálogos, so pena de desvirtuar la construcción literaria y, por ende, el propósito filosófico del conjunto, pues reducida a presentación histórica, la obra no puede ser sino descriptiva y su interpretación queda reducida entonces a cuestiones de mera erudición. Por el contrario, una vez que el autor Platón se asegura de crear esa diferencia con el personaje Platón, todo el conjunto puede trabajar como el artefacto literario que es al servicio de la indagación filosófica. Nótese que este movimiento fue preparado con mucho cuidado en la *Apología*, donde Platón se menciona junto con otros, sin ninguna pretensión de excepcionalidad, pero en contextos muy precisos que tienen que ver con el carácter impoluto de Sócrates y con la fidelidad de sus amigos. Es solo en el diálogo final que Platón presenta el *quid* de toda su obra al revelar que el Platón de los diálogos es *también* un personaje de ellos, no es él mismo. *Parece*, pues, que la razón por la que Platón no estuvo presente en el último día de Sócrates es que estaba enfermo. Así mismo, las últimas palabras de Sócrates, que le recuerdan a Critón de un sacrificio que se le prometió al dios de la salud, Asclepio, recogerían el pensamiento postrero del filósofo, dedicado a su enfermo amigo ausente: "Critón, le debemos un gallo a Asclepio. Así que págaselo y no lo descuides" (*Fedón*, 118a). Entonces, este último pensamiento de Sócrates se refiere a Platón, pero no solo al personaje de los diálogos, sino que elevado por la plegaria al dios y movido por la imaginación del amigo, este pensamiento alcanza al propio Platón, el escritor de este diálogo final, el creador del personaje Sócrates y del mundo inagotable del conjunto de los diálogos. Es como si el personaje Sócrates, que cierra los ojos para siempre –se los cierra Critón, junto con la boca (*Fedón*, 118b)–, en este su último gesto tocara desde adentro los límites de la esfera de la ficción y alcanzara así en el afuera al autor Platón, develando la razón íntima de su ausencia en el último día de Sócrates, de un Platón en peligro de muerte ante la inminencia de la muerte de su personaje y maestro.

Estas reflexiones abren un espacio mayor para abordar la obra de Platón desde una perspectiva literaria. Como ya se ha mencionado, este es el enfoque de Zuckert, pero el propósito de la autora se centra en la articulación teórica del conjunto de los diálogos en función de su tesis principal, a saber, la existencia de varias figuras filosóficas al lado de la de Sócrates y cómo este adelanta su propia comprensión de la filosofía, en ese periodo tan convulsionado de la vida de Atenas, en una confrontación, que al final devendrá muy peligrosa, con estas otras propuestas acerca de la filosofía. Al hacer aquí énfasis en los aspectos literarios de los diálogos de Platón, se busca ahondar y enriquecer la interpretación de Zuckert, de la cual inevitablemente se tomará distancia en algunos asuntos particulares. Hay que subrayar en este punto que el estudio literario de la obra de Platón no significa de ningún modo una menor atención a las cuestiones filosóficas; ocurre exactamente lo contrario, el genio de Platón se ha valido de los innumerables recursos que le ofrecen los géneros literarios para conformar una poderosa reflexión filosófica que debe estar atenta a todos los compromisos de la creación literaria. En este orden de ideas, el abordaje literario y filosófico que aquí se propone de la obra de Platón comprende tres grandes ejes, que pueden denominarse como la totalidad, la ejemplaridad y la productividad de los diálogos.

Con el carácter de *totalidad* de los diálogos se hace referencia, en primer lugar, a la indispensable consideración del conjunto de todos los diálogos en el enfoque interpretativo aquí propuesto. La razón principal para ello reside en la aparición constante del personaje de Sócrates en todos los diálogos, salvo en las *Leyes* y el *Epínomis*. Para no abundar en temas ya mencionados, valga decir que en los diálogos Sócrates hace presencia desde que está muy joven, hacia los veinte años, hasta el mismo día de su muerte, a los setenta años. La convicción que guía la comprensión dramatológica de los diálogos es que en esta monotonía se recoge el compromiso de la obra por mostrar a Sócrates como la figura emblemática del quehacer filosófico. Esta misma convicción alberga ya otro sentido de totalidad en la lectura de los diálogos, a saber, que todos los aspectos dramáticos de los diálogos deben tomarse en cuenta para su interpretación filosófica. En efecto, la presencia constante de Sócrates es apenas el aspecto más notorio de la construcción dramática de los diálogos, pero con él empiezan a ofrecerse otras notas que piden la atención del intérprete, como que hay unos diálogos donde Sócrates no es el interlocutor principal, que en los diálogos intervienen interlocutores muy distintos, que las escenografías de los diálogos son así mismo muy variadas. El lector advertido comienza a entrever que todos estos aspectos de la construcción dramática de los diálogos no son irrelevantes para su interpretación filosófica.

Zuckert ha dado pasos firmes en esta dirección cuando juzga que aquellos diálogos en los que Sócrates es un interlocutor secundario deben leerse en el sentido de una alternativa y una crítica a la propuesta filosófica que se organiza

a partir de la "secuencia principal", esto es, de aquellos diálogos donde Sócrates es el interlocutor principal. Las consecuencias filosóficas de este giro dramático son decisivas, pues de allí se sigue que los temas que se tratan en dichos diálogos no pueden considerarse como constitutivos de la propuesta filosófica de Platón, sino más bien como lo contrario, una crítica y una alternativa a ella. Entre tales temas se encuentran algunos que se han entendido como fundamentales del platonismo, especialmente la cosmología del *Timeo*, la ontología del *Parménides* y del *Sofista* y la filosofía política del *Político*. Por supuesto, esto no quiere decir que la exclusión de estos temas se haga con base solamente, y ni siquiera principalmente, en la composición dramática de los diálogos respectivos, sino que esta composición orienta en el sentido de una interpretación, en la que debe elaborarse y confirmarse dicha anticipación dramática.

Por lo demás, intérpretes de todas las épocas han tenido que recurrir a grandes giros hermenéuticos para incluir en una única visión comprehensiva del platonismo los temas que se tratan en dichos diálogos. Para adelantar este propósito, las diferencias de composición dramática entre estos diálogos y los de la secuencia principal, cuando no se han simplemente ignorado, se han entendido en el sentido de un cambio radical en el pensamiento de Platón, cambio que se ofrece con el respectivo cambio de interlocutor principal, que ahora deja de ser Sócrates. Esta estrategia se da en perfecta continuidad con un abordaje histórico-biográfico de los diálogos, esto es, con el concepto de que entender a Platón equivale a entender los sucesivos cambios de ideas del filósofo a lo largo de su carrera. Desde este punto de vista, las *Leyes* representan el último estadio del platonismo de Platón, cuando el filósofo se halla tan alejado de la figura de Sócrates que ya ni siquiera le encuentra lugar en el diálogo de mayor extensión. En este enfoque, los aspectos dramáticos de los diálogos cuentan muy poco, apenas sirven para dar alguna señal acerca de la juventud del Ateniense y su entusiasmo por su maestro Sócrates o, lo contrario, acerca de la vejez del Ateniense y su distanciamiento de su maestro Sócrates. En este respecto es preciso decir con toda claridad que la misma construcción estrictamente dramática de la obra de Platón puede dar pie a diversos compromisos interpretativos, por lo que hay que excluir de principio el intento de una refutación tajante de una u otra posición interpretativa. Desde la perspectiva aquí adoptada se hace notar que con el abordaje histórico-biográfico los diálogos se reducen a ser meros portadores de doctrinas filosóficas, con lo que la filosofía pasa a entenderse como la tarea de proponer y defender determinadas teorías sobre los diferentes aspectos de la realidad. De este modo, habría que considerar el uso del género dialogal fundamentalmente como una exquisitez, un lujo que el filósofo se da, quizás como rezago de alguna temprana carrera frustrada de dramaturgo. A esta lánguida comprensión de los diálogos de Platón y de la filosofía que ellos portan se contrapone la convicción de que la forma del

diálogo es fundamental para la recta comprensión del propósito filosófico de Platón. En último término, la diferencia entre las dos posiciones no reside en nada más que en el valor que se esté dispuesto a otorgarle a la forma literaria que Platón escogió para la transmisión de su pensamiento filosófico, forma a la que nunca renunció y que no mezcló con ninguna otra.

Así, pues, si el compromiso del intérprete consiste en asumir con toda seriedad hermenéutica la forma del diálogo como el medio característico de la obra de Platón, se sigue que los aspectos dramáticos de la obra resultan decisivos para su recta aprehensión. Ahora bien, la consideración dramática de un diálogo incluye asuntos muy diversos, como pueden ser la determinación del interlocutor principal y de los interlocutores secundarios, la escenificación del diálogo, la relación en que este diálogo se encuentra con otros, el carácter del diálogo, esto es, si se trata de un diálogo "dramático" o de un diálogo "narrado". Ya se hizo mención del sentido filosófico que tiene el que sea Sócrates u otro personaje el interlocutor principal del diálogo: cuando lo es Sócrates, se entiende que Platón está presentando temas de la filosofía con los cuales él mismo en principio puede estar de acuerdo; cuando lo es otro, se asume que la filosofía de Sócrates se encuentra ante una crítica o, al menos, ante una propuesta alternativa, en el entendido de que Platón juzga valioso confrontar la filosofía de Sócrates con estas otras. Este aspecto permite trazar una distinción nítida entre Sócrates y Platón. Relacionado con este punto se halla el tema del carácter del diálogo, esto es, si es directamente dramático o si es narrado, pues parece que un diálogo narrado escapa de algún modo a su autor.

Es costumbre establecer en los estudios sobre Platón la distinción entre diálogos dramáticos y diálogos narrados, en el sentido de que de los treinta y cinco diálogos, veinticinco ofrecen la acción directa del diálogo, mientras que diez la narran. En su estudio Zuckert ha establecido el sentido filosófico de dicha distinción dramática, ya que el diálogo narrado hace posible tomar distancia de la acción directa e introducir expresiones evaluativas o emotivas que no tienen lugar en un diálogo dramático. La autora considera que los diálogos narrados permiten resaltar el papel y la figura de Sócrates al arrojar luz sobre los estados internos de ánimo del filósofo. Si bien esta distinción no es desatinada, una revisión de ella permitirá precisarla y presentar algunas consideraciones en las que no se ha hecho el suficiente énfasis. Como narrados se consideran los siguientes seis diálogos, cuyo narrador es Sócrates: *Amantes*, *Lisis*, *Cármides*, *República*, *Protágoras* y *Eutidemo*, más otros cuatro, narrados por alguien diferente: *Parménides*, *Banquete*, *Teeteto* y *Fedón*. A continuación se examinan los seis diálogos narrados por Sócrates, con lo que se establecerán ciertas precisiones respecto de la noción misma de diálogo narrado y de la propia relación dialogal entre diálogos; después, con el estudio de los diálogos narrados por alguien diferente de Sócrates se harán otros aportes a la idea de una narrativa dramática de los diálogos.

El caso de los primeros cuatro diálogos es claro y da la idea justa de un diálogo narrado. Después de una descripción de las circunstancias en las que se halla Sócrates, alguien aparece que le pregunta algo y él sigue transmitiendo el resto del encuentro:

> Entré en casa de Dionisio el gramático y vi allí a unos jóvenes que tenían aspecto de estar muy bien dotados físicamente y parecían de familias bien consideradas; con ellos estaban sus amantes [...]. Y yo, que estaba sentado junto al amante de uno de ellos, le di con el codo y le pregunté en qué se ocupaban con tanto interés los muchachos, y le dije [...]. (*Amantes*, 132a-b)

> Marchaba yo de la Academia derecho al Liceo por el camino que, pegado a ella, va por fuera de la muralla, cuando, al encontrarme junto a la poterna donde la fuente de Panope, me tropecé a Hipotales el de Jerónimo y a Ctesipo el Peanio y a otros jóvenes que con ellos estaban reunidos. Y viendo Hipotales que me acercaba, me dijo [...]. (*Lisis*, 203a)

> Había vuelto yo, en la tarde anterior, de Potidea, del campamento, y me alegraba, después de tanto tiempo, de volver a las distracciones que solía. Llegué, pues, a la palestra de Táureas, la que está frente por frente del templo de Basile. Una vez allí, me tropecé con mucha gente, que en parte me era desconocida; pero a la mayoría los conocía. En cuanto me vieron que entraba tan de improviso, se pusieron a saludarme de lejos, cada cual desde su sitio. Pero Querefonte, maniático como es él, saltó de entre el medio, vino hacia mí, y tomándome de la mano [...]. (*Cármides*, 153a-b)

> Bajé ayer al Pireo, acompañado de Glaucón el hijo de Aristón, con propósito de orar a la diosa y ganoso al mismo tiempo de ver cómo hacían la fiesta, puesto que la celebraban por primera vez. Me pareció en verdad hermosa la procesión de los del pueblo, pero no menos lucida la que sacaron los tracios. Después de orar y gozar del espectáculo, emprendíamos la vuelta hacia la ciudad. Y he aquí que, habiéndonos visto desde lejos, según marchábamos a casa, Polemarco el de Céfalo mandó a su esclavo que corriese y nos encargara que lo esperáramos. Y el muchacho, cogiéndome del manto por detrás, me dijo [...]. (*República* 1.327a-b)

Estos cuatro diálogos con toda claridad comienzan con la narración que Sócrates hace de las circunstancias en que se halla y del modo como se inicia la interlocución. Quien se acerque por primera vez a estos textos puede muy bien creer que se trata de una descripción que hace Sócrates del diálogo en cuestión, no necesariamente de una *narración*, en el sentido de que le esté contando a alguien lo acontecido en dicho encuentro. Cabe aducir, sin embargo, al menos tres razones para afirmar que en el inicio de estos diálogos se presenta a Sócrates narrando

el diálogo en otro círculo. En primer lugar, la parsimonia de la obra de Platón, que al estar compuesta toda ella de diálogos, lleva a pensar que este discurso de Sócrates se inscribe también en un contexto dialogal. En segundo lugar se encuentran algunas características de los propios diálogos, como la mención de relaciones temporales inmediatas, lo que no tendría mucho sentido si se tratara de una mera consignación de los sucesos. Por último —y quizás sea esta la razón de más peso—, se halla la comparación con otros diálogos, que también se consideran narrados, aunque su narración se da de modo explícito dentro de un contexto dialogal. Considérese en un primer momento el caso del *Protágoras*:

> AMIGO. —¿De dónde sales, Sócrates? Seguro que de una partida de caza en pos de la lozanía de Alcibíades. Precisamente lo vi yo anteayer y también a mí me pareció un bello mozo todavía, aunque un mozo que, dicho sea entre nosotros, Sócrates, ya va cubriendo de barba su mentón.
> SÓCRATES. —¿Y qué con eso? ¿No eres tú, pues, admirador de Homero, quien dijo que la más agraciada adolescencia era la del primer bozo, esa que tiene ahora Alcibíades?
> [...] [Sócrates y su amigo siguen dialogando] [...]
> AMIGO. —¿Es que no vas a contarnos la reunión, si nada te lo impide, sentándote aquí, en el sitio que te dejará este chico?
> SÓCRATES. —Desde luego. Y os daré las gracias por escucharme.
> AMIGO. —Más bien nosotros a ti por hablar.
> SÓCRATES. —Va a ser un agradecimiento mutuo. Así que oíd.
> En esta noche pasada, aún muy de madrugada [...]. (*Protágoras*, 309a-b; 310a)

A diferencia de los primeros cuatro diálogos, en el *Protágoras* se hace explícito el contexto dialogal en el que se va a dar la narración de Sócrates del encuentro que tuvo ese mismo día, a la madrugada. Esto permite hacer una serie de precisiones a lo que se ha dicho hasta ahora. Cuando se dice que el diálogo *Protágoras* es narrado, con ello se está haciendo referencia a la parte sustantiva del diálogo, mas no a todo él, puesto que antes de la narración del diálogo antecede una página que es directamente dramática. Se asume que lo que ocurre en esta página no tiene la relevancia suficiente como para alterar la consideración del diálogo como narrado. Por cierto, aunque dada su difusión no sea ni pertinente ni posible el cambio del término que se usa, quizás no sea el más adecuado, pues decir que un diálogo es narrado equivale, en cierto sentido, a sustraerlo de un contexto dialogal, que no es lo que ocurre en estos diálogos. Es cierto que el Amigo invita a Sócrates a que les narre la reunión (*die̱gé̱so̱ e̱mîn tè̱n sunousían*), pero ello no permite la identificación de este acto narrativo, que es dialogal, y por ende, dramático, con un mero acto narrativo, que es la distinción que subyace a la división entre diálogo dramático y diálogo narrado, ya que este no sería

dramático. Lo contrario, más bien, es cierto: los actos narrativos se inscriben en contextos dialogales, es decir, dramáticos, con lo que dentro de la obra de Platón y en relación con la propia obra no cabe establecer una distinción donde solo uno de sus miembros se determine como dialogal o dramático, pues toda la obra lo es. Quizás habría podido utilizarse en estos contextos la terminología de diálogo primario y diálogo secundario, o de diálogo directo y diálogo indirecto, o de diálogo marco y diálogo objeto, en lugar de la más enfática, pero desorientadora, de diálogo dramático y diálogo narrado. En el sexto diálogo "narrado" por Sócrates, queda aún más clara la inadecuación de la notación adoptada:

> Critón. —¿Quién era, Sócrates, aquel con quien hablabas ayer en el Liceo? Os rodeaba tanta gente, que si bien me acerqué yo para tratar de escuchar, no pude entender claramente nada. Empinándome logré, sin embargo, ver algo y me pareció extranjero tu interlocutor. ¿Quién era?
> Sócrates. —¿Por cuál preguntas, Critón? ¡No había uno sino que eran dos!
> [...] [Sócrates y Critón siguen dialogando sobre la posibilidad de que los sofistas Eutidemo y Dionisodoro sean maestros de los hijos de Critón y del propio Sócrates] [...]
> Critón. —Si así te parece, Sócrates, no hay ningún inconveniente. Pero explícame, primero, en qué consiste el saber de esos hombres, para que sepa yo lo que hemos de aprender.
> Sócrates. —Lo oirás enseguida, porque mal podría decirte, en efecto, que no les presté atención. Precisamente no sólo estuve muy atento, sino que recuerdo bien lo sucedido e intentaré relatarte todo desde el comienzo.
> Fue obra de algún dios que estuviese por casualidad sentado allí donde me viste [...]. (*Eutidemo*, 271a; 272d-e)

El procedimiento adoptado en el *Eutidemo* es semejante al del *Protágoras*, con la diferencia que aquí el interlocutor se nombra —es Critón, amigo de Sócrates de toda la vida— y el intercambio de los dos prosigue durante dos páginas, en las que se muestra la pertinencia del diálogo en el que Sócrates estuvo involucrado el día anterior, pues Sócrates piensa hacerse discípulo de los dos sofistas y se los está recomendando a Critón como maestros de sus hijos. Así, mientras en los primeros cuatro diálogos no hay ningún referente de los motivos y las circunstancias que llevan a Sócrates a la narración de los diálogos sostenidos y en el *Protágoras* la referencia a Alcibíades y la atracción de Sócrates hacia el joven se subordina al encuentro con el sabio Protágoras, en el *Eutidemo* la conversación que introduce la narración del diálogo tiene una relación directa con lo que se trató en dicho diálogo, la educación. Igual que en el *Protágoras*, Critón le pide a Sócrates que le narre (*prō̂ton dé moi diḗgēsai*) y Sócrates le responde que le va a narrar todo desde el principio (*ex arkhē̂s ápanta diēgésasthai*). Después de

dieciocho páginas donde Sócrates narra el proceder abusivo de los dos sofistas con los jóvenes y su propio intento de encauzar la discusión, con ocasionales referencias a Critón, este interrumpe a Sócrates, incrédulo de que uno de los jóvenes hubiera podido tener ideas tan sensatas, lo que lleva a que Critón y Sócrates discutan durante otras dos páginas, antes de que Sócrates retome el hilo del diálogo narrado, lo que hace hasta su conclusión, doce páginas después. Entonces tiene lugar un último intercambio entre Sócrates y Critón que abarca las últimas tres páginas del diálogo. Esto significa que de las treinta y siete páginas del diálogo, en siete de ellas se desarrolla el diálogo entre Sócrates y Critón y en las restantes treinta se da la conversación con los dos sofistas. Lo interesante es que el diálogo directo se da al comienzo, en el medio y al final de la totalidad del diálogo, con lo que el diálogo narrado no alcanza nunca la autonomía que tiene en el *Protágoras* y, por supuesto, en los primeros cuatro diálogos aludidos. Como el diálogo directo ocupa casi un 20 % de la totalidad del diálogo y trata una temática propia de por sí, no meramente incidental, cabe preguntarse si el *Eutidemo* puede considerarse sin más como un diálogo narrado. Ciertamente, en la interpretación de este diálogo no se puede enviar a las márgenes de la comprensión el contenido del intercambio entre Sócrates y Critón.

De la consideración de estos seis diálogos "narrados" por Sócrates puede constatarse que la distinción entre diálogo dramático y diálogo narrado no puede plantearse como absoluta, ni mucho menos, primero, porque el diálogo narrado sigue siendo dramático, ocurre en contextos dialogales, pero, además, porque hay una gradación entre el diálogo "meramente" narrado y el diálogo narrado en un contexto dialogal, contexto que puede ser breve, pero suficiente para afectar la interpretación, o puede incluso ser más amplio, de modo que la interpretación debe considerar tanto el diálogo narrado como el diálogo dramático dentro del cual se ofrece aquel. La tesis que se propondrá aquí es más fuerte y sostiene que ningún diálogo es completo mientras no sea objeto de recuperación en otro contexto dialogal. Lo que, por lo pronto, le da más plausibilidad a esta tesis es que entre los diálogos narrados por Sócrates se encuentra la *República*, diálogo principal de la obra y su clave de bóveda. En cierto sentido, la idea de una totalidad de los diálogos se mantendría como una condición meramente extrínseca si unos diálogos no se refirieran a otros o si en unos diálogos no se narraran otros. Ahora bien, las referencias entre diálogos están bien atestiguadas, lo que dota a la idea de totalidad de los diálogos de una dimensión extensional, pero cuando un diálogo es objeto de otro diálogo, la idea de totalidad adquiere además una dimensión intensional; en otras palabras, en un diálogo no solo se examina una cuestión, sino que a su vez el mismo examen tiene que poder ser objeto de examen. Solo de este modo es completa la idea de totalidad.

Es conveniente, antes de pasar al examen de los diálogos narrados por alguien diferente de Sócrates, elucidar el sentido de la tesis propuesta de que ningún diálogo es completo mientras no sea objeto de recuperación en otro contexto dialogal. Esta tesis viene a significar que la narración dialogal que Sócrates hace de un diálogo previo debe entenderse como el desarrollo *normal* de cualquier primer diálogo. Quizás pueda llamarse la atención a que esta situación de doble diálogo solo se da respecto de los seis diálogos narrados por Sócrates y de los cuatro que él no narra, pero que ello no ocurre en relación con los demás diálogos, que son la mayoría, los veinticinco diálogos dramáticos, por lo que la doble condición dialogal no puede considerarse como el desarrollo normal de un diálogo. La respuesta a esta sensata objeción se basa en la comprensión filosófica del sentido de totalidad tal como acaba de determinarse. En efecto, con sus diferentes gradaciones, los diálogos narrados por Sócrates muestran una condición indispensable del ejercicio filosófico, cual es la constante recursividad sobre sí mismo. Ahora bien, esta recursividad de la labor filosófica se da todo el tiempo en los diálogos, donde siempre hay referencias a argumentos que se acaban de aducir, dobles voces, donde Sócrates simula ser un objetor imaginario, recuerdos que pueden inscribirse en contextos de otros diálogos, algunos muy lejanos en el tiempo dramático. El recurso del diálogo mismo como objeto de otro diálogo se inscribe con toda naturalidad dentro de este esquema de motivos recursivos, fortaleciéndolo, por supuesto, y elevando a condición formal aquello que en los diálogos aparece como mecanismo indispensable para llevar al límite el examen de la cuestión propuesta. En efecto, es solo por medio de la recursividad que la tarea socrática de preguntar, examinar y poner a prueba (*Apología*, 29e) alcanza su último límite, al ser ella misma objeto de dicha tarea. Y si bien la recursividad constituye una condición esencial del filosofar de Sócrates dentro de los diálogos, también lo es de Platón como autor de los diálogos, lo cual es prueba adicional, por si hiciera falta, de que Platón considera su función como autor de los diálogos no solo como un ejercicio pedagógico o literario, sino esencialmente filosófico. Queda claro, con ello, que el hecho de que un diálogo sea objeto de otro no es un accidente, ni un recurso dramático de Platón, sino que responde a las condiciones profundas de su comprensión de la filosofía.

Visto esto, puede abordarse la cuestión contingente de que diez diálogos sean objeto de otro diálogo, lo que se llama "diálogos narrados", y veinticinco sean diálogos directos, lo que se llama "diálogos dramáticos". Parte de la complejidad de la obra de Platón reside en que ella conforma un discurso, pero también un metadiscurso; en otras palabras, como obra literaria que es, ella ofrece no solo los temas de los que trata, sino también los principios de su propia interpretación. El lector de Platón está siempre en una difícil situación doble, pues debe aprehender los contenidos del discurso y a la vez utilizar ese

discurso como su principio de interpretación. El intérprete, pues, no va a encontrar nunca la clave segura y definitiva sobre la obra de Platón, pero con ello debe arriesgar una comprensión, no arbitraria, sino que le haga justicia al conjunto de la obra. Es en este sentido que a partir de los seis diálogos narrados por el propio Sócrates, aquí se propone la tesis de que ningún diálogo es completo mientras no sea objeto de recuperación en otro contexto dialogal, lo que viene a significar que los llamados "diálogos dramáticos" han de ser objeto también de esta recuperación en otro diálogo, pues Platón no escribió ninguno de sus diálogos como mera obra de arte, todos son diálogos filosóficos. Con base en esto, se propone entender los diálogos directos como objeto de un diálogo entre Sócrates y el lector, pues solo de este modo un diálogo puede descargar toda su carga de significado. El ejemplo para ello ya está dado en los diálogos narrados por Sócrates y su fundamento es la necesaria recursividad del ejercicio filosófico. ¿Seis diálogos marcan una línea interpretativa para veinticinco? Sí, ya que se trata de un ejercicio interpretativo plausible, no tanto a partir de los números, aunque tiene respaldo en ellos, sino ante todo desde la comprensión del filosofar de Sócrates y del pensamiento de Platón. Valga decir para concluir esta idea que hay situaciones donde la interpretación de la obra depende de un solo caso, en perspectiva numérica, único caso que viene, empero, respaldado por la tarea interpretativa; relevante en este respecto es la única mención del nombre de Safo en la obra de Platón.

Con esto, puede considerarse el caso de los cuatro diálogos narrados cuyo narrador no es Sócrates, diálogos que de algún modo vienen a confirmar lo dicho, si bien en su conjunto acusan notas que los constituyen como hitos de la trayectoria filosófica de Sócrates y del pensamiento de Platón. Lo primero que debe hacerse hacer notar en relación con estos cuatro diálogos narrados —*Parménides*, *Banquete, Teeteto* y *Fedón*— es la complejidad que se manifiesta en su transmisión. De hecho, una vez que se ha reducido la diferencia entre los llamados "diálogos dramáticos" y los llamados "diálogos narrados" por Sócrates, en el sentido de que en últimas todos los diálogos deben ser en algún momento objeto de otro diálogo, sea que ello se haga en la obra de Platón, sea que quede como tarea de la recepción, estos cuatro "diálogos narrados" por alguien diferente de Sócrates vienen a constituir una categoría peculiar de suyo. Es cierto que en cuanto que son objeto de otro diálogo, estos cuatro diálogos cumplen la condición de recursividad propia del pensamiento de Platón. Pero lo que en un primer momento se indica con la complejidad de su transmisión es que los diálogos directos tienen que ser objeto a toda costa de una recuperación dialogal, así se requiera para ello de los mayores esfuerzos. El hecho de que los diálogos que no son narrados por Sócrates, y justo ellos, tengan una transmisión tan azarosa no puede verse como una mera casualidad. Hay que revelar, pues, la

asociación que se da entre la cuestión que allí se examina o las circunstancias en las que se examina y el hecho de que Sócrates no esté en posición de ser él mismo el narrador o que ni siquiera el diálogo pueda ser objeto de narración directa. La respuesta que se propondrá a esta cuestión no puede entenderse sino como provisional, dado que una respuesta completa requeriría por sí misma el estudio detallado de cada uno de estos diálogos dentro del contexto general de comprensión de la obra platónica. Reiterando el procedimiento seguido con los otros diálogos narrados, se ofrece a continuación un bosquejo de la "historia de la transmisión" de cada uno de los diálogos con los correspondientes comentarios interpretativos.

El diálogo *Parménides* corresponde al encuentro que un Sócrates muy joven tuvo con el anciano filósofo Parménides y su discípulo Zenón. En este diálogo estuvo presente Pitodoro, un discípulo ateniense de Zenón, que después lo relató muchas veces a Antifonte, un medio hermano de Adimanto y Glaucón (y, por ende, de Platón), que de joven se había interesado en la filosofía, para dedicarse después a los caballos. De algún modo, este hecho llegó a ser conocido en la ciudad jonia de Clazomene, la patria de Anaxágoras, de donde partió hacia Atenas una delegación de filósofos, encabezada por Céfalo —que hacía muchos años ya había estado en la ciudad—, con la finalidad expresa de escuchar de boca de Antifonte el relato del diálogo acaecido entre los dos filósofos. Al llegar a Atenas, Céfalo y sus compatriotas se encuentran en el ágora con Adimanto y Glaucón y les piden que los conduzcan donde Antifonte, pues han oído que él sabe de memoria el mencionado diálogo por haberlo escuchado de Pitodoro. Estos les confirman la historia a los jonios y los conducen donde Antifonte, que, dedicado a sus caballos, inicialmente se muestra reacio a la petición de Céfalo y sus amigos, pero pronto accede a ello. Dice, entonces, Antifonte que Pitodoro contaba que Parménides y Zenón habían llegado a Atenas con motivo de las Grandes Panateneas y se habían alojado donde Pitodoro. Hasta allí llegaron Sócrates y otros a escuchar la lectura de los escritos de Zenón, que se hacía por primera vez: "Sócrates escuchó hasta el fin, y pidió luego que volviera a leerse la primera hipótesis del primer argumento, y, una vez releída, preguntó [...]" (*Parménides*, 127d). En este punto comienza el diálogo que se narra, el objeto de interés de Céfalo y sus conciudadanos filósofos, que Antifonte sabía de memoria, aunque ya no se interesaba en la filosofía, y que Pitodoro le había contado tantas veces a un Antifonte todavía muchacho. Todo esto es objeto de la narración de Céfalo, que comienza del siguiente modo: "Cuando llegamos a Atenas desde nuestra ciudad Clazomene, nos encontramos en el ágora con Adimanto y Glaucón. Adimanto me dio la mano y me dijo [...]" (*Parménides*, 126a). Esta compleja historia narrativa abarca tres fechas y tres lugares. Está primero la fecha del diálogo narrado, un Sócrates muy joven, un Parménides de sesenta y cinco años, las fiestas tutelares de Atenas que tenían lugar cada cuatro años.

Todo esto ha llevado a situar como fecha dramática del encuentro entre Sócrates y Parménides el año 450; como lo dice el mismo diálogo, la reunión ocurre en casa de Pitodoro. Está luego la fecha de la narración del diálogo que Antifonte le hace a Céfalo. Dado que en este acontecimiento intervienen los dos hermanos de Platón, Adimanto y Glaucón, y un medio hermano, Antifonte, que ya no es muchacho, y puesto que se cree que Glaucón murió en la batalla del Pireo, al término de la Guerra del Peloponeso, razón por la que quizás no se lo nombra en la *Apología*, suele situarse la visita de Céfalo a Atenas hacia el año 404, aunque se han propuesto otras fechas, como el 400, o incluso algunas más tardías, después de la muerte de Sócrates, como para explicar el hecho de que los jonios no busquen a Sócrates mismo, pero esta circunstancia puede explicarse por muchas otras razones. El lugar de este encuentro es la casa de Antifonte. Está, por último, el relato actual que Céfalo está haciendo en las primeras líneas del diálogo, no se sabe a quién, ni cuándo, ni dónde. Puede especularse que a sus conciudadanos jonios, como una especie de reporte de la visita, poco tiempo después de esta.

Aparte de constituir una historia entretenida, ¿qué razón filosófica esconde esta abigarrada construcción de los múltiples relatos de un diálogo, en el marco temporal de varias decenas de años y de un viaje marítimo? El hecho de que los filósofos procedan de Clazomene, la patria de Anaxágoras, puede indicar que los argumentos del diálogo se mueven en una tensa línea entre el monismo eléata y la pluralidad jonia, donde el pensamiento de Sócrates ocuparía algún tipo de lugar intermedio entre unos y otros. Después de esta pintoresca introducción dramática, el diálogo rápidamente deriva hacia la discusión lógica de la Teoría de las Ideas entre Sócrates y Zenón y luego hacia un abstruso ejercicio de dialéctica entre Parménides y un joven discípulo, llamado ambiguamente Aristóteles. Como ya se indicó, aquí no puede abordarse la difícil cuestión de una eventual relación entre los contenidos teóricos que sugiere este relato de la transmisión y las dos grandes temáticas que se desarrollan en el diálogo. En el contexto literario-filosófico de estas reflexiones, sí cabe, empero, proponer alguna elaboración interpretativa sobre la pertinencia filosófica general de una historia de la transmisión tan compuesta. En este respecto, hay que hacer notar, en primer lugar, que la vitalidad del diálogo original atraviesa mares y décadas y es objeto, en otros lugares y muchos años después, de un vivo interés filosófico. Nótese, incidentalmente, que el diálogo en sentido propio, el relato de Céfalo, debe tratarse como los demás diálogos narrados y, en general, los diálogos dramáticos, pues como su auditorio, lugar y fecha no se especifican, ello da pie para asumirlo en el sentido de interpelación al lector contemporáneo. Retomando el hecho de que el texto describe con tanto detalle no solo las circunstancias de la ocurrencia del diálogo original, sino también del relato de Antifonte a Céfalo, ello permite asignarle una doble notoriedad; es decir,

que en su evaluación dramatológica deben tomarse en cuenta tanto las circunstancias particulares de desarrollo filosófico del joven Sócrates en el año 450 como las condiciones generales de la filosofía reinantes hacia finales del siglo v, en las que se va a dar el juicio de Sócrates. Esto significa ni más, ni menos que la adscripción cronológica de este diálogo narrado no puede quedar limitada al año 450. Hay en la discusión del joven Sócrates tanto con Zenón como con Parménides motivos que trascienden el curso del tiempo y que quizás no van a encontrar su lugar de resolución sino una vez que la trayectoria filosófica de Sócrates esté completa; en todo caso, son temas que piden una revisión y un nuevo tratamiento, *si no* por Sócrates mismo, al menos sí por el lector del conjunto de los diálogos. De este modo queda claro que el diálogo *Parménides* no puede ser narrado por el mismo Sócrates, más allá de la razón circunstancial de una juventud no del todo atenta en el momento en que se da el diálogo original. Con esto, ese otro que no es Sócrates, ese otro que narra el diálogo, y más allá de la discusión particular con Anaxágoras, viene a ser un epítome del lector de los diálogos, una instancia lectora metadialogal dentro de los mismos diálogos, alguien que atraviesa mares y eones para apropiarse de un diálogo de Sócrates. Hay que considerar ahora los demás diálogos narrados por alguien diferente de Sócrates para confirmar, completar o corregir esta primera interpretación elaborada a partir del *Parménides*.

El núcleo del diálogo *Banquete* recoge seis discursos que los comensales presentan a sus contertulios sobre el tema del amor. El banquete griego es una institución tradicional en la que varones se reúnen a intercambiar opiniones sobre temas diversos, muchas veces en forma poética y, por ende, con acompañamiento de música y danza. En esta ocasión, la reunión tiene lugar en casa del poeta trágico Agatón, en su honor precisamente por su primera victoria en las Fiestas Leneas; aparte de Agatón, entre los asistentes se encuentran Sócrates —que llega con su habitual acompañante, Aristodemo—, su amigo Fedro, Pausanias, amante de Agatón, el médico Erixímaco y el comediógrafo Aristófanes. Después de que cada uno de los nombrados, salvo Aristodemo, ha presentado su discurso honrando a Eros, irrumpe con su guardia un ebrio Alcibíades, que sin notar la presencia de Sócrates, hace amargos reproches de su amigo. Cuando se percata de que Sócrates lo ha escuchado, se entabla entre ellos un vivo intercambio, después de lo cual Alcibíades se marcha y, mientras los demás van cayendo dormidos por los efectos del vino y del sueño, solo Sócrates se mantiene sobrio y despierto hasta el amanecer, retornando entonces a sus ocupaciones habituales en compañía de Aristodemo.

Esta reunión fue famosa, habiendo sido objeto de al menos dos reportes diferentes a partir de Aristodemo. Este, en efecto, le hace un primer recuento a Fénix, que a su vez le hace un relato a Glaucón —no queda claro si es el hermano

de Platón—, pero se trata de una narración confusa de la que Glaucón no saca mayor cosa, pues hasta supone que el encuentro tuvo lugar hace poco y que Apolodoro estuvo presente en él. Glaucón, deseando conocer bien qué había pasado en la reunión, se topa con Apolodoro en el camino que del puerto de Falero conduce a Atenas. Como Glaucón piensa que Apolodoro fue uno de los participantes del banquete, le informa de la mala experiencia que ha tenido con la narración de Fénix y le pide un relato pormenorizado del encuentro, toda vez que Apolodoro es reconocido como constante acompañante de Sócrates. Ante esta solicitud de Glaucón, Apolodoro no puede sino mostrar su sorpresa, pues él sí conoce lo que aconteció en ese evento, pero no porque haya estado presente allí, puesto que ocurrió hace años, cuando él aún era niño. Ahora el sorprendido es Glaucón, que le pregunta a Apolodoro si acaso fue el propio Sócrates quien le contó los hechos, lo que Apolodoro niega con un juramento a Zeus y reconoce que su fuente del relato es la misma que la de Fénix, Aristodemo, si bien Apolodoro ha indagado después con Sócrates algunos puntos particulares del relato de Aristodemo, de los que Sócrates ha confirmado su exactitud. Como van de camino, Glaucón le pide entonces a Apolodoro que le haga el relato del banquete tal como él se lo escuchó a Aristodemo.

Ahora Apolodoro está hablando con un amigo, cuyo nombre no se menciona, a quien le asegura que se encuentra en la mejor situación para responder sobre aquello que le pregunta, "pues precisamente anteayer subía a la ciudad desde mi casa de Falero cuando uno de mis conocidos, divisándome por detrás, me llamó desde lejos y, bromeando a la vez que me llamaba, dijo [...]" (*Banquete*, 172a), y pasa a narrarle a este amigo la escena que le ocurrió con Glaucón. Después de esta recapitulación, Apolodoro defiende ante el amigo su decisión por la filosofía y le echa en cara lo aburridos que son los discursos de los ricos, dando a entender no solo que el amigo es rico, sino que se halla en compañía de varios otros. El amigo no cae en las provocaciones de Apolodoro y le dice:

> AMIGO. —No vale la pena, Apolodoro, discutir ahora sobre esto. Pero lo que te hemos pedido, no lo hagas de otra manera y cuéntanos cuáles fueron los discursos.
> APOLODORO. —Pues bien, fueron más o menos los siguientes... Pero, mejor, intentaré contároslos desde el principio, como Aristodemo los contó. Me dijo, en efecto, Aristodemo que [...] (*Banquete*, 173e-174a),

con lo cual Apolodoro pasa a relatar las circunstancias en que se dio la reunión y los discursos que allí se pronunciaron en honor a Eros.

La situación, entonces, es la siguiente: en diálogo con un amigo que le pregunta por el banquete, Apolodoro le cuenta que anteayer se encontró con Glaucón, que así mismo le había preguntado por el banquete, y, después de haberle

hecho algunas correcciones a una versión previa que este tenía, había procedido a narrarle el banquete; ahora se dispone a ofrecer de nuevo el relato a este amigo, cosa que efectivamente hace. En tres días, Apolodoro narra dos veces el encuentro del banquete, primero a Glaucón y después al amigo. La casualidad lleva a que Glaucón se encuentre con Apolodoro y de aquí surja la narración del banquete que corrige la versión falaz que Glaucón había recibido de Fénix. Por su parte, Apolodoro recibió su versión directamente de Aristodemo, uno de los asistentes al banquete, y tuvo la ocasión de verificar su exactitud consultándole a Sócrates ciertos detalles particulares que le confirmaron la rectitud del relato de Aristodemo. Parece, entonces, que la reiteración del acto de Apolodoro de narrar el discurso una segunda vez en tres días sirve tanto para mostrar un difundido interés por el famoso encuentro cuanto para indicar que de dicho encuentro circulaban ya versiones erróneas que era necesario corregir. Un asunto de especial interés de esta cadena de la transmisión lo constituye el hecho de que Apolodoro rechace enfáticamente que Sócrates hubiera podido ser la fuente de su versión, si bien se presta para confirmar la precisión del relato que Apolodoro recaba de Aristodemo. Hay algo en esta negación de Apolodoro que hace enigmática la relación entre Apolodoro y Aristodemo, dado que Apolodoro se comporta ahora hacia Sócrates del mismo modo que otrora lo hacía Aristodemo. Sócrates puede muy bien confirmarle a Apolodoro la exactitud de la versión de Aristodemo, pero Apolodoro sabe que Sócrates mismo no está dispuesto a contarle los eventos alrededor del banquete y el propio banquete. Con una calculada distancia, Apolodoro se refiere a su antecesor como "un cierto Aristodemo" y arroja un manto de duda sobre la calidad de discípulo de Aristodemo respecto de Sócrates: "uno de los mayores admiradores de Sócrates de aquella época, según me parece" (*Banquete*, 173b), sin percatarse que él mismo ha pasado a ocupar el lugar de Aristodemo. El diálogo sobre el amor ha suscitado malentendidos, dudas y celos entre los más devotos seguidores del filósofo. Hay que hacer notar, por lo demás, que el diálogo que se desarrolla entre Apolodoro y su amigo rico, que está acompañado de otros, es en realidad un diálogo dramático, cuyo punto principal reside en la contraposición entre la actitud de quien se interesa por las riquezas y la de aquel que tiene un confuso interés por la filosofía, como es el caso de Apolodoro. El diálogo marco muestra, pues, que el diálogo original, el del banquete, sigue siendo objeto de una aprehensión equívoca, si no equivocada, y que la filosofía no es solo asunto de interés, sea el del rico calculador, sea el del discípulo entusiasta en demasía —que entonces se vuelve duro y dogmático—. Quizás con la muerte, como lo muestra el diálogo *Fedón*, no haya una situación que ofrezca mayor dificultad, no solo a la tarea de la filosofía sino a la vida en general, que el amor.

En relación con la cronología dramática de los diálogos y el desarrollo en ellos del filosofar de Sócrates, el *Banquete* representa un hito decisivo. Por fuentes independientes, que hallan confirmación en el diálogo, la fecha del banquete

puede situarse en el año 416, es decir, el año previo a la desastrosa expedición ateniense a Sicilia bajo el mando de Alcibíades. Mayor dificultad reviste establecer la fecha de la presentación dramática de Apolodoro a su amigo. Para ello el lector debe comprometer su interpretación de diferentes eventos históricos con su comprensión de ciertos aspectos del diálogo. Parece plausible asumir, por ejemplo, que Agatón se alejó de Atenas en el año 408, lo que daría el margen de tiempo para la pregunta retórica que Apolodoro le formula a Glaucón: "¿No sabes que, desde hace muchos años, Agatón no ha estado aquí, en la ciudad, y que aún no han transcurrido tres años desde que estoy con Sócrates y me propongo cada día saber lo que dice o hace?" (*Banquete*, 172c). Mayor atrevimiento reviste identificar a este Glaucón con el hermano de Platón, y de ser así, y visto que este falleció en la batalla del Pireo, a más tardar en el 403, el diálogo de Apolodoro no habría podido darse después de esta fecha. La súbita aparición de Alcibíades en el banquete, si bien de allí no puede derivarse sin más que Alcibíades aún esté en Atenas en el momento del diálogo de Apolodoro, parece indicar que el difundido interés por el diálogo del banquete se relaciona o con su presencia en Atenas en el año 405 o con su viaje a Asia Menor en el año 404 o con su asesinato, ese mismo año. El conjunto de estos hechos permite, pues, fijar una fecha para la presentación de Apolodoro a su amigo, y dos días antes a Glaucón, a más tardar en el año 403. Es importante señalar, en este punto, que la determinación de esta fecha es asunto de diversos compromisos interpretativos, que acusan todos algún grado de imperfección, aunque los estudiosos concuerdan en que el hecho de que Apolodoro se presente como seguidor actual de Sócrates obliga a que el diálogo de Apolodoro no sea posterior al año 400. Para esta presentación se acepta, entonces, el año 416 como la fecha del banquete y se asume el año 403 para los diálogos de Apolodoro con Glaucón y dos días después con el amigo.

En su interior el diálogo *Banquete* alberga, empero, la que quizás sea la mayor revelación dramática del conjunto de la obra de Platón. En su discurso a Eros, Sócrates recuerda las lecciones que de joven recibió de la sacerdotisa de la ciudad de Mantinea, Diotima, y reconoce que quedó convencido por lo que ella le dijo y que desde entonces todo su proceder va orientado por el conocimiento del Eros que tuvo con ella. En otras palabras, con Diotima Sócrates aprendió que la filosofía es esencialmente una actividad erótica. Entonces, si bien en el *Parménides* Sócrates no aparece con esta comprensión de la filosofía, a partir del *Protágoras* Sócrates ya no cesará de cuestionar las opiniones de sus interlocutores acerca del Bien y de la Belleza, con la convicción de que para llegar a la contemplación de estas Ideas se debe estar impulsado por el amor. De este modo, el aprendizaje de Sócrates con Diotima hubo de darse en el amplio espacio de tiempo que transcurre entre el *Parménides* y el *Protágoras*, una especie de "años ocultos" en los que Sócrates devino el filósofo característico de los *Diálogos*.

Con su historia de la transmisión y con el contenido del discurso de Sócrates, el *Banquete* determina tres fechas decisivas del desarrollo del filosofar de Sócrates y del pensamiento de Platón. En primer lugar, se encuentra el periodo decisivo de instrucción de Sócrates, periodo en el cual alcanzó el conocimiento del Eros, base de su actividad filosófica; en segundo lugar, está el propio banquete, donde la sucesión de los discursos de estudiantes de los sofistas —Fedro, Pausanias y Erixímaco—, de los poetas —el comediógrafo Aristófanes y el trágico Agatón— y del propio Sócrates indica el cambio en el filosofar de Sócrates de la primera a la segunda etapa mencionadas arriba; en tercero y último lugar, retomar tanto el encuentro del banquete como el discurso del aprendizaje sobre el Eros de Sócrates, al final de la Guerra del Peloponeso, ya sellado el destino personal del enamorado permanente de Sócrates, Alcibíades, señala la constante presencia de la cuestión del amor en la filosofía, que, empero, no se deja instrumentalizar, y orienta hacia el final de Sócrates que, tras el último fracaso de Alcibíades, comienza a caer él mismo bajo sospecha de sus conciudadanos. Que Sócrates no quisiera retomar el discurso en su totalidad parece apuntar a una cierta reticencia a verse a sí mismo involucrado en esta urdimbre amorosa que empezaba a ser inextricable para él. Más que ningún otro, el diálogo *Banquete* se presenta, entonces, como la suma de la vida filosófica de Sócrates, en sus tres momentos de aprendizaje del Eros, de brillante eclosión frente a sofistas y poetas, y de inquietante destino por razón precisamente del amor. Aquí Platón como autor ve cosas que el protagonista de su obra apenas entrevé y la mirada del lector debe moverse entre ambas, viendo con claridad la ambigua situación a que ha sido conducido Sócrates por causa del amor, pero sin tener esa misma claridad respecto de sí mismo como lector.

El tercer diálogo narrado por alguien diferente de Sócrates es el *Teeteto*, al que quizás se le puede aplicar más que a ningún otro el adjetivo de narrado. El texto se inicia con un intercambio dialogal entre Euclides y Terpsión, dos acompañantes cercanos de Sócrates, que son los últimos que cita Fedón como presentes el día de la muerte de Sócrates. El intercambio dialogal entre estos dos filósofos ocurre en su ciudad, Mégara, una vez que Terpsión localiza a Euclides, a quien había estado buscando. Este le responde que, en efecto, no estaba en la ciudad. Cuando Terpsión le pregunta dónde estaba, Euclides le responde que cuando bajaba al puerto se encontró con Teeteto, a quien llevaban del campamento situado en Corinto a Atenas. Precisa que el estado de salud de Teeteto es crítico, tanto por las heridas de guerra que ha recibido como por la disentería, que asuela a las tropas. Los dos amigos se lamentan de que peligre la vida de un hombre tan notable. Euclides recuerda que, poco antes de su muerte, Sócrates alcanzó a conocer a un Teeteto aún adolescente y, habiendo quedado muy admirado de él, le había predicho un brillante futuro si llegaba a la madurez. Luego,

cuando Euclides fue a Atenas, Sócrates le había dicho de qué habían discutido, lo que, por supuesto, era muy digno de oírse. Terpsión le pide que le narre la conversación, pero Euclides responde que no la puede contar así de memoria. Sin embargo, agrega Euclides,

> al llegar a casa, escribí lo que recordaba y luego, en mis ratos de ocio, continuaba con ello a medida que me iba acordando. Además, siempre que iba a Atenas, le preguntaba a Sócrates lo que había olvidado y, cuando llegaba aquí, hacía las correcciones oportunas. De esta manera es como escribí casi toda la conversación. (*Teeteto*, 143a)

Ante la solicitud de Terpsión para que le muestre el escrito, que expresa un deseo de tiempo atrás, y como los dos hombres vienen de largas caminatas fuera de la ciudad, Euclides lo invita a su casa, de modo que el esclavo leerá mientras ellos descansan. Al llegar a casa, Euclides le enseña el texto a Terpsión y le hace algunas aclaraciones respecto de este:

> EUCLIDES. —Aquí tienes el libro, Terpsión. Ahora bien, al escribir la conversación, no la expongo como Sócrates cuando me la contó a mí, sino como él mismo dialogaba con los que había tenido lugar la discusión. Éstos, según dijo, eran Teodoro, el geómetra, y Teeteto. Así es que, para evitar en la transcripción la molestia de ir intercalando las fórmulas que acompañaban las afirmaciones de Sócrates, tales como "yo decía" o "yo dije", o las del que contestaba, como "asintió" o "no estuvo de acuerdo", escribí el relato tal y como Sócrates conversaba con ellos, suprimiendo esas expresiones.
> TERPSIÓN. —Nada tengo que objetar, Euclides.
> EUCLIDES. —Pues bien, niño, coge el libro y lee.
> SÓCRATES. —Si me preocupara más Teodoro, por lo que ocurre en Cirene te preguntaría [...]. (*Teeteto*, 143b-d)

En este punto comienza el diálogo narrado o, más bien, leído por el esclavo, sin que ya vuelva a hacerse referencia a la circunstancia de su lectura.

Antes de abordar los aspectos más difíciles de este prólogo, es conveniente situar su acción dramática. Teeteto, herido de gravedad y muy enfermo, probablemente muera en el curso de las próximas horas, quizás mientras se desarrolla la lectura del texto en que se muestra un interlocutor tan hábil. La batalla en la que Teeteto resulta herido corresponde a una de las guerras entre Atenas y Corinto, optando algunos intérpretes por la fecha más tardía de 369 y otros por la más temprana de 391. La fecha más tardía se ha propuesto para abrir un lapso de tiempo suficiente para albergar cierto número de descubrimientos matemáticos que se le adscriben a Teeteto en la Antigüedad. Esta

fecha, empero, tiene el inconveniente de que otras fuentes indican que para ese momento Atenas ya no combatía con sus propios ciudadanos, sino con mercenarios, además de que entrado en los cuarenta, un académico como Teeteto ya no sería tomado en cuenta para el servicio militar. Por estas razones, la fecha temprana parece preferible, no siendo implausible que un brillante matemático desarrollara una actividad importante durante los primeros años de su juventud, ello si además no hay ciertos descubrimientos de escuela que se le adscriban a él, como también era frecuente. En cuanto a la fecha de los acontecimientos contados en el diálogo leído, esta es fácil de determinar, tanto por lo que dice Euclides respecto de que Sócrates conoció a Teeteto poco antes de su muerte como por la confirmación de las últimas palabras del diálogo en boca de Sócrates: "Ahora tengo que comparecer en el Pórtico del Rey para responder a la acusación que Meleto ha formulado contra mí. Pero mañana temprano, Teodoro, volveremos aquí" (*Teeteto*, 210d). En este diálogo se anuncia el comienzo del juicio contra Sócrates.

El diálogo leído se da en el contexto así mismo dialogal del encuentro entre Euclides y Terpsión, dos filósofos de la escuela megarense, que, como amigos de la lógica, pueden haber encontrado de particular agrado el diálogo de Sócrates con Teeteto, donde se cuestiona el relativismo de Protágoras y el empirismo de Heráclito. Hay que hacer notar que en este momento los dos amigos ya han hablado del diálogo de Sócrates con Teeteto, pero solo ahora, en el contexto de las heridas y la enfermedad de Teeteto, Terpsión se anima a solicitarle a Euclides que se lo presente y ambos disponen de tiempo para ello. Así, mientras el tiempo de Teeteto se acaba, los dos filósofos disponen de tiempo para escuchar su diálogo con Sócrates, diálogo que transcurre así mismo en momentos de apremio para Sócrates. Sea en el caso de los filósofos, que en medio de la guerra escuchan un diálogo filosófico, sea en el caso de Sócrates, que pendiente de una citación judicial se complace en dialogar con Teeteto, la lección parece ser la misma: llega el momento en que la filosofía debe desarrollarse incluso en condiciones adversas. El marco del diálogo, con su trasfondo bélico y el paso del agonizante Teeteto, apunta a la perentoriedad dentro de la cual se adelanta el diálogo entre Sócrates y Teeteto, y si bien dicha situación ha sido mencionada en el prólogo, se retoma con las palabras de despedida de Sócrates, sin que el filósofo se deje impresionar por la situación, pues anticipa que mañana regresarán para sostener otro diálogo, cosa que efectivamente ocurre, tal como lo muestra el comienza del diálogo *Sofista*: "TEODORO. —Aquí estamos tal como corresponde, Sócrates —según habíamos acordado ayer—" (*Sofista*, 216a).

A diferencia de lo que ocurre en el *Parménides*, donde el diálogo original se transmite de modo oral de Pitodoro a Antifonte, de Antifonte a Céfalo y de Céfalo parece que a sus conciudadanos y al lector actual, así como en el *Banquete*,

donde lo ocurrido en el banquete se pasa también de modo oral de Aristodemo a Apolodoro y de Apolodoro al amigo, junto con el lector, la conversación entre Sócrates y Teeteto se la transmite Sócrates a Euclides, pero este no la memoriza sino que la va consignando por escrito, corrigiéndola con posteriores visitas a Sócrates, hasta que logra transcribirla casi toda. Quizás quepa ver en esta salvedad una cierta remisión al contenido del diálogo que trata del conocimiento, como si el hecho de estar escrito no bastara para salvaguardar la verdad completa del diálogo. En los diálogos de transmisión estrictamente oral no hay necesidad de establecer esta salvedad porque se sobreentiende que en ese caso la interpretación debe contar con una cierta imperfección de base; que la transmisión se haya dado en el medio de la escritura no basta para comprometer la total exactitud del texto leído, ni siquiera después de las correcciones de Sócrates. Al lector no se le ahorra la tarea de pensar con el hecho de que el diálogo le llegue en forma escrita. Quizás con ello se esté anticipando ya lo que será la forma preeminente, prácticamente exclusiva, de transmisión de los diálogos de Platón, una vez la figura de Sócrates no les infunda la vitalidad propia de su presencia. Sea de ello lo que fuere, esta conversación así transcrita es la que lee el esclavo y escuchan los dos filósofos megarenses, y el lector ahora puede leer, quizás gracias al trabajo que se tomó Euclides. Si bien los usos lectores de la Antigüedad son diferentes de los actuales, el resultado neto de la transcripción de Euclides es el mismo, a saber, un diálogo escrito que un lector puede leer. No cabe en este punto suscitar la objeción de que la escritura del diálogo tal como la presenta Euclides es solo una ficción del mismo diálogo, sin reducir con ello la función del lector actual a la de un mero notario. Como se ha visto, la tarea del lector de un diálogo es esencial en la medida en que lleva a cumplimiento el ejercicio dialogal, y en esta calidad deja de ser un mero lector y deviene un interlocutor más del diálogo; de este modo, el "lector" entra en la ficción del diálogo como un personaje más del mismo. Dada la necesaria interrelación entre el artefacto literario y su función filosófica, no hay otro modo de ser lector de un diálogo de Platón que devenir un personaje suyo. El *Teeteto* ha llevado a la perfección este mecanismo en la medida en que es el único diálogo completo que está escrito y cuya transmisión se efectúa bajo la forma de la lectura.

El último aspecto que hay que considerar respecto de este prólogo dialogal es la explicación de Euclides sobre la supresión de ciertas expresiones para que el diálogo refleje la acción misma y no la narración que Sócrates le ha hecho de ella. Terpsión, por lo pronto, no pone ningún reparo a dicho proceder. La declaración de Euclides viene a confirmar que no cabe hacer una distinción tajante entre los llamados diálogos "dramáticos" y los llamados diálogos "narrados", *cuando el narrador es Sócrates mismo*. Al ser escrito después, en el caso del *Teeteto* el proceso incluso es inverso al que normalmente se asume, pues *en el orden*

narrativo primero se da el diálogo narrado, el que Sócrates le cuenta a Teeteto, y solo después, en el momento de la transcripción, ese diálogo narrado se vuelve dramático. De esta forma, la opción interpretativa de entender todo diálogo dramático ya como un diálogo narrado halla respaldo en el mismo proceder de un diálogo de Platón. Hay que hacer notar, sin embargo, que estas aclaraciones y precisiones no se encuentran en un diálogo narrado por Sócrates, sino en un diálogo que se ofrece en un contexto por completo diferente, en el que Sócrates ya no interviene ni podría intervenir. Se confirma así que un diálogo narrado por alguien diferente de Sócrates sirve para abrir un espacio metadialogal en la continuidad de los propios diálogos.

Si en el diálogo *Parménides* se llama la atención hacia la doctrina de las ideas y la dialéctica como temas que deben seguir siendo pensados en el desarrollo del filosofar, y en el *Banquete* se reproduce la necesidad del amor para el filosofar, junto con su precariedad y su peligro, en el *Teeteto* se muestra que la filosofía es una actividad *sub iudice*, siempre susceptible de ser sometida a juicio por las figuras del establecimiento que ostentan el poder. En este caso en particular no podría ser mayor el contraste entre el tema del diálogo, la búsqueda del conocimiento y la función de Sócrates en ello, y su inquietante conclusión con el llamado de Sócrates a juicio, como si se quisiera hacer patente la ignorancia de los acusadores frente al ejercicio filosófico. Por supuesto que el *Teeteto* se sitúa de un modo diamantino dentro de la línea de desarrollo de los diálogos, pues con él se inicia la cadena de ocho diálogos que conforman el juicio filosófico y político de Sócrates y su defensa, condena y ejecución. Empero, en ello no se agota el sentido de este prodigioso diálogo, que constituye un llamado permanente al riesgo implícito en toda verdadera actividad filosófica de resultar una molestia y un fastidio para las instancias dominantes. En este sentido, la filosofía siempre está siendo llevada a juicio.

El cuarto y último diálogo narrado por alguien diferente de Sócrates es el *Fedón*. El marco de este diálogo es parecido al del *Teeteto*, pues se trata de dos compañeros de Sócrates que hablan entre sí en una ciudad diferente de Atenas, en este caso, Fliunte, no lejos de Corinto. Los dos amigos son Equécrates y Fedón, filósofos pitagóricos, tal como los interlocutores principales de Sócrates, Simmias y Cebes. Equécrates, empero, está acompañado de otros, cuyo número o identidad no se revelan, pero todos están ansiosos de escuchar lo que ocurrió en el último día de vida del filósofo, puesto que en Fliunte poco se sabe de todo ello, apenas que fue sometido a juicio y que bebió la pócima y murió. Fedón le confirma que no habla por persona interpuesta, puesto que él mismo estuvo ese día con Sócrates, y rememora la asombrosa confusión de sentimientos que lo agobiaron en tales circunstancias, pues Sócrates se veía feliz, no como alguien que vaya a morir sino como quien se dirige a un destino divino, pleno de dicha,

por lo que Fedón no estaba conmovido por la tristeza, pero tampoco sentía placer, como cuando juntos hablaban de filosofía, y puntualiza cuál era su condición emocional: "simplemente tenía en mí un sentimiento extraño, como una cierta mezcla en la que hubiera una combinación de placer y, a la vez, de pesar" (*Fedón*, 59a). Después hace la enumeración de los presentes, de la que ya se hizo mención:

> FEDÓN. —Creo que éstos fueron, más o menos, los que allí estaban.
> EQUÉCRATES. —¿Qué más? ¿Cuáles dices que fueron los coloquios?
> FEDÓN. —Yo voy a intentar contártelo todo desde el comienzo. Ya de un modo continuo también en los días anteriores acostumbrábamos, tanto los demás como yo, a acudir a visitar a Sócrates [...]. (*Fedón*, 59c-d)

Y prosigue con el relato de aquel memorable día. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en los demás diálogos narrados por alguien diferente de Sócrates, el interlocutor de Fedón, Equécrates, interrumpe en dos ocasiones el relato para expresar su conformidad con el hilo del discurso. En la primera interrupción, Equécrates manifiesta su acuerdo con un giro inesperado que ha tomado el diálogo por los argumentos que Simmias y Cebes le plantean a Sócrates en contra de la inmortalidad del alma, por lo que todos ahora están confundidos. Es conveniente mencionar el pasaje completo:

> FEDÓN. —Después de haberlos oído hablar, todos nos sentimos a disgusto, según nos confesamos unos a otros, porque nos parecía que, cuando ya estábamos fuertemente convencidos por el razonamiento de antes, de nuevo nos habían confundido y nos precipitaban en la desconfianza no sólo respecto de los argumentos dichos antes, sino también respecto de los que iban a exponerse, temiendo que no fuéramos jueces dignos de nada, o bien que los temas mismos fueran en sí poco de fiar.
> EQUÉCRATES. —¡Por los dioses, Fedón, que os disculpo! Pues también a mí al oírte relatar ahora tal cosa se me ocurre preguntarme: "¿A qué discurso ya vamos a dar crédito?" [...]. Dime, pues, ¡por Zeus! cómo contrarrestó Sócrates esa objeción. ¿Y qué? ¿También él, como de vosotros cuentas, se mostró apesadumbrado en algo, o no, sino que vino suavemente en socorro de su argumentación? ¿Y la socorrió cabal, o insuficientemente? Todo eso cuéntanoslo lo más puntualmente que puedas.
> FEDÓN. —En verdad, Equécrates, que, aunque muy a menudo había admirado a Sócrates, jamás sentí por él mayor aprecio que cuando estuve allí a su lado. Porque yo admiré extraordinariamente en él primero esto: qué amablemente, y con qué afabilidad y afecto aceptó la réplica de los jóvenes, y luego cuán agudamente advirtió lo que nosotros habíamos sentido bajo el peso de sus argumentos, y qué bien, además,

> nos curó y, como a prófugos y derrotados, nos volvió a convocar y nos impulsó a continuar en la brega y a atender conjuntamente al diálogo.
>
> Equécrates. —¿Y cómo?
>
> Fedón. —Yo te lo diré. Me hallaba yo a su derecha, sentado junto a su cama en un taburete, y él bastante más elevado que yo. Acariciándome entonces la cabeza y agarrándome de los cabellos que me caían sobre el cuello —pues acostumbraba, en alguna ocasión, a jugar con mis cabellos—, dijo [...]. (*Fedón*, 88c-89b)

Y prosigue Fedón con el relato del diálogo. Hay que hacer notar que la interrupción de Equécrates se da justo en un punto donde también los interlocutores de Sócrates se hallan perplejos; es decir que, como buen oyente y seguidor del diálogo, Equécrates reconstruye los argumentos, pero también reitera los estados de ánimo que ellos suscitaban en los interlocutores originales. Es posible, pues, que la correcta apropiación de un diálogo no haya de ser cuestión solo del razonamiento sino también del sentimiento. Fedón ciertamente hace caer en cuenta que ante todo Sócrates dio una positiva respuesta emocional a las réplicas planteadas y, con la misma disposición, recuperó a sus interlocutores, que no solo se encontraban perdidos en el cruce de argumentos sino desorientados y desmoralizados. Respecto de Fedón la actitud de Sócrates es de una gran cercanía corporal, ahora que precisamente va a dar respuesta a la cuestión de la inmortalidad del alma. En efecto, las siguientes doce páginas constituyen el núcleo argumentativo del diálogo y conforman una de las secciones definitivas del conjunto de la obra de Platón. Allí, después de disipar el miedo a los argumentos de sus amigos, refuta con suavidad las opiniones de sus interlocutores pitagóricos en contra de la inmortalidad del alma y ofrece, por último, su propia historia, por la que fue conducido de la investigación de la Naturaleza a la afirmación de las Ideas y la función que en ello cumple el recurso a los argumentos (*lógoi*). Es tan efectivo el discurrir de Sócrates que sus dos interlocutores no pueden menos que concordar con él:

> —Ciertísimo es lo que dices —afirmaron a la par Simmias y Cebes.
>
> Equécrates. —¡Por Zeus, Fedón, que razonablemente! Me parece, en efecto, que él lo expuso todo claramente, incluso para quien tuviera escaso entendimiento.
>
> Fedón. —Desde luego que sí, Equécrates, y así pareció a todos los presentes.
>
> Equécrates. —Y también a nosotros los ausentes que ahora lo escuchamos. Conque ¿qué fue lo que se dijo después de eso?
>
> Fedón. —Según yo creo, después que se hubo concedido eso, y se reconocía que cada una de las Ideas era algo y que las otras cosas tenían sus calificativos por participar de ellas, [Sócrates] preguntó, tras lo anterior, esto [...]. (*Fedón*, 102a-b)

Con lo cual el diálogo entra en la última fase de la argumentación. Importa resaltar, entonces, que las dos interrupciones de Equécrates desde el diálogo inmediato o dramático al diálogo mediato o narrado están situadas de modo tal que conforman un marco exacto de la sección decisiva del diálogo que, además, ofrece la historia del desarrollo filosófico temprano de Sócrates, antes incluso de haberse encontrado con Parménides. Aparte, pues, de representar al interlocutor atento a los ires y venires del diálogo, y ello no solo de un modo argumentativo, sino también emocional, la figura de Equécrates cumple la función metadialogal de ampliar, esta vez retrospectivamente, la mirada desde el último día de la vida de Sócrates hasta el inicio mismo de su actividad filosófica. De este modo, la unidad de la vida de Sócrates gana también unidad filosófica mediante el recurso dramático de un diálogo narrado. Esto se muestra cuando, tras la muerte de Sócrates, Fedón abandona su función de narrador de los eventos acaecidos y retoma, para concluir, su papel de interlocutor del diálogo dramático:

> Pero a esta pregunta ya no respondió, sino que al poco rato tuvo un estremecimiento, y el hombre lo descubrió, y él tenía rígida la mirada. Al verlo, Critón le cerró la boca y los ojos.
>
> Éste fue el fin, Equécrates, que tuvo nuestro amigo, el mejor hombre, podemos decir nosotros, de los que entonces conocimos, y, en modo muy destacado, el más sabio y el más justo. (*Fedón*, 118b-c)

Es una evidencia vulgar señalar que este diálogo, en particular, no puede ser sino narrado por alguien diferente de Sócrates, puesto que en él ocurre la muerte del filósofo, como si no pudieran darse otros recursos literarios para circundar esta aparente paradoja, recursos a los que de hecho Platón recurre en el diálogo *Menéxeno*. El punto fundamental de que este diálogo haya de ser narrado reside en mostrar que en el ser humano habita una dubitativa actitud hacia su propia muerte, actitud que solo puede encontrar su superación al abrigo de las Ideas. Sócrates deja claro que sin ellas su compromiso con la virtud y la justicia, que ahora lo tienen en prisión a la espera de su ejecución, quedaría sin explicación real, mientras que con ellas, la muerte próxima de ningún modo puede considerarse como un mal. La declaración final de Fedón de Sócrates como el hombre más sabio y más justo es la última palabra sobre el filósofo, no la fría constatación de sus últimos momentos.

También, por lo que se ha visto, el diálogo *Fedón* comprende un amplio arco temporal, que abarca, primero, la juventud de Sócrates, cuando apenas comienza sus indagaciones acerca de las causas de la generación y la corrupción, indagaciones que lo llevan a hacerse seguidor de Anaxágoras y, después, a la afirmación de las Ideas; en segundo lugar, el propio día de su muerte y, por último, el encuentro entre Fedón, Equécrates y algunos otros en Fliunte,

un tiempo no especificado después del deceso del filósofo, se supone que unas semanas o meses. Esta indeterminación temporal del diálogo marco sirve, a la vez, para que el lector pueda asistir, si bien no a la acción del último día del filósofo mismo, sí al diálogo en que ella se transmite y así hacer suyas las palabras de Equécrates: "Y también [pareció así] a nosotros los ausentes que ahora lo escuchamos" (*Fedón*, 102a). De este modo, este diálogo viene a confirmar el sentido metadialogal que ya se ha constatado en los demás diálogos narrados por alguien diferente de Sócrates.

A continuación se hace un recuento de las notas principales que pueden derivarse de los diálogos narrados por alguien diferente de Sócrates. Se trata, en primer lugar, de diálogos que cubren un amplio espectro temporal dentro del desarrollo filosófico de Sócrates. El *Parménides* cubre eventos distantes cincuenta años entre sí, desde que Sócrates tiene unos veinte años hasta el año anterior a su muerte; el *Banquete* abarca unos cuarenta años, desde que Sócrates recibe la formación de la sacerdotisa Diotima, alrededor de los veinticinco años, hasta unos cinco años antes de su muerte, esto es, cuando el filósofo cuenta con sesenta y cinco años; el *Teeteto* se extiende unos ocho años, entre las semanas anteriores a la muerte de Sócrates y la inminente muerte de Teeteto, ocho años más tarde; el *Fedón* marca el mayor desplazamiento temporal, puesto que el interés temprano de Sócrates por la filosofía y sus primeras investigaciones se dan antes de su encuentro con Parménides y el diálogo alcanza unas semanas después de la muerte del filósofo, un lapso mayor de cincuenta años. Es cierto que la relación de los dos periodos de formación de Sócrates se da en boca del mismo filósofo, pero es inevitable que ello ocurra así, tratándose de referencias a su propia vida, mientras que, por el contrario, lo cierto es que el lector no sabe de tales acontecimientos sino por medio de alguien diferente de Sócrates mismo. En segundo lugar, en estas extensiones temporales se pone de presente la permanencia de determinados aspectos básicos del filosofar de Sócrates que no pueden agotarse en una sola aparición en el discurrir filosófico de una vida. En el *Parménides* se trata del carácter necesario y, a la vez, polémico de las Ideas y de la dialéctica; en el *Banquete* se enseña que la filosofía hace relación directa al amor, con todas las ambigüedades y riesgos implicados en ello; el *Teeteto* pone de presente el desajuste del filósofo en la comunidad social y política, que lo lleva a ser objeto de juicio; el *Fedón* muestra que no es la muerte el verdadero adversario del filosofar sino el miedo a los argumentos, a la razón. En tercer lugar, estos diálogos implican a la filosofía en un ejercicio activo de recuperación y salvaguarda de la memoria, ejercicio que no debe solo plantarse frente al tiempo que todo lo devora, sino que ha de estar dispuesto a superar obstáculos de espacio y de nación, de transmisiones defectuosas o erróneas, de falsas seguridades y de miedo a la muerte misma. Todo esto muestra, en cuarto y último lugar, que la actividad filosófica no se agota en su propio ejercicio, sino que requiere del concurso

de instancias autorreflexivas que aquí se concretan en el ámbito metadialogal que conforman estos diálogos narrados por otro, instancias que permiten pensar en forma dialogada sobre el decurso inscrito en la totalidad de los diálogos. De este modo se ha mostrado cómo una característica propiamente dramatológica, como lo es la condición narrada de los diálogos, permite precisar aspectos interpretativos cuyas consecuencias comprenden tanto la filosofía de Sócrates como el pensamiento de Platón.

Hasta este momento se han considerado aspectos de composición literaria que tienen que ver con la obra de Platón en su totalidad, por así decirlo, al nivel de la macroescala. A continuación, se hará mención de aspectos de composición literaria de los diálogos tomados como unidades discretas, lo que podría llamarse la microescala. Lo primero que hay que hacer notar en este respecto es la gran diversidad en la extensión de los diálogos que componen la obra de Platón. Se encuentran, en efecto, diálogos cortos, de apenas unas cuantas páginas; diálogos medianos, de varias decenas de páginas; diálogos largos, de centenares de páginas. Tampoco hay un modelo de elaboración de los diálogos, quizás con la excepción de que todos ocurren en Atenas, con una salvedad, que es ilustrativa. Que el escenario de todos los diálogos sea Atenas responde, sin duda, al hecho de que en todos ellos aparece Sócrates, que, como él mismo dice, nunca abandonó la ciudad, salvo en el cumplimiento de sus obligaciones militares (*Critón*, 52b). No sorprende, por tanto, que aquellos dos diálogos donde Sócrates no hace presencia, las *Leyes* y el *Epínomis*, no transcurran en Atenas, y ni siquiera en Grecia continental, sino que se sitúan en la isla de Creta, en el camino que conduce de la capital, Cnosos, al santuario de Zeus en el monte Ida. Aparte de que todos los diálogos se escenifican en Atenas, si bien alguno extramuros, no hay ninguna otra condición formal que permita anticipar la composición de un diálogo. En algunos solo aparecen Sócrates y su interlocutor, quizás en un espacio privado, con frecuencia en un lugar público, quizás la calle o algún sitio del ágora. En otros, se ven involucrados más interlocutores y discurren en ambientes públicos, como una palestra o un gimnasio. Aun otros, con más interlocutores, se dan en casas privadas. De los interlocutores, algunos se identifican con claridad, otros apenas se mencionan, de otros se dice que están presentes, sin especificar más, ni su número ni sus nombres. Así mismo, no todos los interlocutores intervienen con la palabra, unos se mantienen en silencio, otros apenas ocasionalmente, otros aparecen para luego desaparecer. No todos los interlocutores con palabra, ni siquiera cuando es un interlocutor principal, se identifican con nombre propio, aunque esto ocurre con extranjeros, como el extranjero ateniense en Creta, en las *Leyes* y el *Epínomis*, y el extranjero eléata en Atenas, en los diálogos *Sofista* y *Político*, y con esclavos, como en el *Menón* y el *Teeteto*. Si bien muchos de los interlocutores de Sócrates son jóvenes, otros son adultos y, a veces, ancianos. La casi totalidad son varones, aunque, de nuevo, esta no es una regla, pues es decisiva la presencia tanto de Diotima en el *Banquete* como de Aspasia en el *Menéxeno*.

Tampoco se indica de cada diálogo en qué ámbito temporal transcurre, para algunos puede inferirse, de otros se dice con claridad, de unos pocos nada se dice. En este respecto se dan contrastes manifiestos e interesantes, como la noche entera del *Banquete*, ese diálogo dedicado al amor, y el mediodía de verano del *Fedro*, ese otro diálogo donde el amor es protagonista; nótese, así mismo, la noche entera en que transcurre la *República* y el día de mitad de año, bajo el sol canicular, en que se da la caminata de los tres hombres mayores de las *Leyes*. Sin embargo, la mayoría de los diálogos sí contienen referencias a acontecimientos históricos, lo que permite situar su desarrollo sucesivo en una línea histórica objetiva. La variedad, pues, de la composición formal de los diálogos parece una muestra clara de que la actividad filosófica no conoce barreras ni de tiempo ni de espacio, ni de situación ni de condición. Como la propia vida humana, la vida del filósofo abarca todos los momentos, los espacios y las circunstancias, sin que de ello quepa llegar a determinaciones generales, más allá de las correspondientes a los usos culturales de la época.

Hay, empero, otras notas formales de la construcción de los diálogos que hay que tener presentes en su lectura e interpretación. En el primer lugar de estas notas se halla la atención que debe dársele a la mitad material del diálogo. En efecto, el centro físico de un diálogo corresponde a un lugar decisivo dentro de su argumentación, allí se recoge una clave de elucidación de la totalidad del diálogo. En los diálogos mayores este centro viene flanqueado a lado y lado por secciones previas o subsiguientes que funcionan como preparación o como consecuencia de lo que se expresa en la sección central. Esta estructura de los diálogos se ha caracterizado como pedimental, por asociación con el pedimento del templo griego, en el que la escena principal se sitúa en el centro, flanqueada a izquierda y derecha por escenas subsidiarias que le sirven de apoyo. Quizás sea excesivo decir que se trata de una ley de composición, pero el intérprete debe estar atento siempre a esta condición formal. Como ilustración de este principio de composición puede citarse el caso paradigmático de la *República*, donde al mito (*mûthos*) del libro 1, con el descenso al Hades, le sigue en los libros 2 a 4 la generación de la ciudad justa en la palabra (*lógos*), que a su vez conduce a la obra (*érgon*) de formación de Glaucón en los libros 5 a 7, para después pasar en los libros 8 y 9 a la descripción en la palabra (*lógos*) de la degeneración de la ciudad justa, para terminar en el libro 10 con el mito (*mûthos*) del ascenso del más allá. En todo este esquema la propuesta central del rey filósofo (*República* 5.473d) se encuentra en la mitad exacta del diálogo.

A partir de esto se ve que una consecuencia de la construcción pedimental consiste en que el diálogo se organiza en forma de anillo, en quiasmo, donde la primera parte se corresponde con la última, la segunda con la penúltima, rodeando estas dos la parte central, así: A-B-C-B'-A', en el caso de la *República*, *mûthos-lógos-érgon-lógos-mûthos*. Se trata de un principio de composición muy difundido en la

Antigüedad, presente no solo en el ámbito helénico sino también en el semítico. Se han ofrecido diversas explicaciones para esta forma de construcción, como que así se hace más fácil la recuperación de los temas en una tradición oral, o que de este modo se favorece la continuidad de la composición al no haber saltos imprevistos de un tema a otro. Sea cual sea la razón, se trata de un orden de composición con el que el texto logra una sólida unidad, lo que también tiene efectos muy poderosos en la recepción. Es importante tener presente que en esta forma de composición en anillo hay un avance del argumento; es decir, y para retomar la figura general A-B-C-B'-A', si bien C alberga la clave de comprensión de la obra, A' no es una mera reiteración de A, ni B' de B, sino que en la sucesión de A a B, de B a C, de C a B' y de B' a A' se da un desarrollo efectivo en la argumentación, más allá del puro motivo de correspondencias formales. Quizás, por ello, sea más conveniente primero tener claro el desarrollo del argumento y después sí leer en él las correspondencias formales, de modo que el texto termina donde empezó, pero donde todo ha sido transformado por el cauce del argumento. A partir de esta reflexión puede constatarse uno de los aspectos más sorprendentes del diálogo, cual es la correspondencia que se da entre el tema de que se trata y la acción dramática; en otras palabras, un diálogo hace lo que dice. Así, el diálogo sobre la justicia no es una mera reflexión entre varios acerca de esta virtud, sino que esos mismos obran entre sí en relaciones de injusticia que han de irse cambiando en relaciones de justicia con el correspondiente avance en la reflexión; el diálogo sobre la valentía no es un mero interrogar a los generales acerca de esta virtud que ellos deben de conocer muy bien, sino un poner en acto la valentía en el planteamiento de preguntas y en el cuestionamiento de interlocutores; el diálogo sobre el amor y la retórica es una hermosa declaración de amor. Hay que reiterar que estas notas no deben afirmarse como si se tratara de leyes de la Naturaleza, pero el lector ha de estar atento tanto a la conformación del diálogo como a los acontecimientos que se dan dentro de él, que posiblemente se hallan en concomitancia con la temática desarrollada. Contra una difundida posición interpretativa, en este sentido aquí se afirma que no hay diálogos aporéticos, pues un diálogo logra al menos aquello de que trata.

Un aspecto relevante en el orden literario es la diversidad de estilos de locución que se muestran en los diálogos. Los distintos personajes acusan rasgos dialectales según su procedencia, o lexicales según su profesión, como la del médico, el matemático o el militar. El autor demuestra un completo dominio de la lengua griega, tanto en gramática como en sintaxis, destacándose sobre cualquier otro autor en la perfección en el uso de las partículas, lo que le da vivacidad, tonalidad y precisión a su expresión. En los diálogos aparecen con frecuencia recursos propiamente literarios, como figuras, imágenes y tropos, así como fábulas, mitos y relatos. En todo esto, los diálogos hacen gala de ser una construcción literaria, incluso poética, en grado tal que

esta dimensión no puede considerarse como meramente adventicia para su propósito filosófico. La filosofía es, pues, una cierta forma de ficción, lo que de ningún modo demerita la importancia y aun la urgencia de la filosofía, sino que exalta el lugar que la ficción ocupa en la vida humana, en la construcción del mundo y en la comprensión de su sentido.

A partir de estas observaciones cabe recoger las características de totalidad, ejemplaridad y productividad como las notas determinantes del carácter literario de los *Diálogos*. La *totalidad* significa que el abordaje del texto se hace con un respeto absoluto de la obra y del autor, no solo porque se toman en cuenta todos los aspectos y detalles de los diálogos, sino porque en ello se discierne un sentido mejorativo, positivo, pertinente para la elaboración del pensamiento del autor. Esto conlleva también la exigencia de interpretar la obra en su conjunto y como un conjunto, donde cada uno de los diálogos funciona como un elemento orgánico dentro de un todo. Esto no quiere decir que algún diálogo no pueda y, en realidad, no deba ser considerado en momentos diversos *dentro* de esta totalidad, asunto que viene sugerido por los aspectos formales de la historia de su transmisión dentro del propio *corpus*, de modo que diálogos con prólogos complejos sugieren de suyo una situación así mismo compleja y diversa dentro del orden interpretativo del conjunto de la obra, como es el caso de los diálogos hito, *Parménides*, *Banquete*, *Teeteto* y *Fedón*. La *ejemplaridad* hace referencia al uso paradigmático que los diálogos cumplen como modelo de lectura de otros, incluso de todos. Una instancia preeminente de ejemplaridad ocurre con el *Eutidemo*, que enseña cómo un diálogo deviene objeto de otro diálogo, borrándose de este modo la socorrida y cuestionable distinción entre diálogos "dramáticos" y "narrados", desde el momento en que se constata que un diálogo no se clausura en sí mismo, sino que siempre está llamado a entrar dentro de otro diálogo; esto tiene consecuencias decisivas no solo para la interpretación de la obra en su conjunto, sino también para su lectura, ya que solo así se justifica desde los propios diálogos la opción hermenéutica que considera la lectura de un diálogo como otro diálogo en sí misma, con lo que se preserva la pertinencia y actualidad de los diálogos. Otro caso notable de ejemplaridad de la transmisión lo constituye el *Teeteto*, con ese intrigante acto de lectura que viene a decir que si bien por necesidad los diálogos son escritos, su recuperación posterior, tras la muerte de Sócrates, ha de hacerse de modo dialogal, lo que viene, sin duda, a definir cómo debe ser la recepción de los diálogos, muertos si solo son objeto de escrutinio anatómico, sin entrar en diálogo vivo con su intérprete. Relacionado con el tema de la escritura se encuentra aquella reflexión del *Fedro*, donde se dice que todo discurso (*pánta lógon*, *Fedro*, 264c) debe organizarse como un cuerpo vivo, alusión que suele referirse al texto del propio diálogo, pero que tal vez quepa entender también de un modo más comprehensivo como una indicación

a la totalidad de los diálogos. Quizás de un modo que todavía está por explorar, todos los diálogos puedan considerarse como ejemplares en algún sentido. En cualquier caso, si bien con la totalidad se hace un llamado al examen conjunto de los diálogos en una dimensión extensional, la ejemplaridad le añade a esta la dimensión intensional, es decir, que los diálogos no solo se distribuyen sobre una superficie, sino que también son objeto unos de otros, tanto a nivel formal como temático. La *productividad*, en fin, quiere decir que lo que se trata en el diálogo, en él se actúa, se cumple, se realiza. El diálogo sobre el valor, el *Laques*, resulta ser una exigente prueba de valentía para Sócrates; el diálogo sobre el conocimiento, el *Teeteto*, se configura él mismo según las tres definiciones que los interlocutores trabajan respecto del conocimiento; el diálogo sobre el amor, el *Banquete*, conforma el espacio para una apasionada declaración de amor; en el diálogo sobre la muerte, el *Fedón*, muere Sócrates, como no podía ser de otra manera; y en el gran diálogo sobre la justicia, la *República*, los interlocutores entran en relaciones de injusticia que finalmente se hacen justas gracias al progreso del argumento del propio diálogo. Los ejemplos podrían multiplicarse, algunos con más claridad y pertinencia que otros, dado que el discurso filosófico "no puede presentarse tan acorazado como el [discurso] matemático" (Kant, *Crítica de la razón pura*, B XLIV), pero importa tener presente que dentro del diálogo algo está ocurriendo, algo que tiene que ver con aquello mismo de lo que se está hablando. En un diálogo, pues, no simplemente se habla de una cuestión, sino que los interlocutores se cuestionan y quedan cuestionados. Esto tiene la hermosa consecuencia de que los diálogos son siempre positivos, pues con independencia del resultado objetivo de la argumentación, no pocas veces confuso o de difícil aprehensión, los personajes siempre resultan afectados *por* el decurso del diálogo y en el sentido que marca el tema tratado. A partir de aquí, bien puede decirse que en el *corpus* no hay diálogos aporéticos, si con ello se entiende un intercambio dialogal que no tiene un resultado efectivo, toda vez que los interlocutores que salen del diálogo no son los mismos que han entrado en él. Sócrates reconoce en esta productividad de los diálogos la razón última para su incesante inquirir por las calles y plazas de Atenas (*Apología*, 21b-22e). Esto impone al lector contemporáneo la exigencia de hacerse parte del diálogo si quiere aprehender de verdad lo allí examinado.

A modo de síntesis de lo ya expuesto, se ofrece a continuación la organización dialógica de los *Diálogos*, que es más que un mero orden biográfico de cómo los diálogos configuran la vida de Sócrates, pues incluyendo esta, la organización establece ciertos órdenes de prelación dentro de los mismos diálogos y permite también repeticiones y reiteraciones de ellos[7].

7 Para la idea del orden de los diálogos, véase sobre todo Altman (2010b); también Poster (1998), Press (2007) y Altman (2011b).

Tabla 2. Organización dialógica de los *Diálogos* de Platón

Orden lineal	Sócrates es interlocutor				Sócrates no es interlocutor
	Diálogos "narrados"		Diálogos "dramáticos" donde		Diálogos "dramáticos"
	por alguien diferente de Sócrates	por Sócrates	Sócrates es interlocutor principal	Sócrates no es interlocutor principal	
Leyes					*Leyes*
Epínomis					*Epínomis*
Parménides	*Parménides*				
Protágoras		*Protágoras*			
Alcibíades I			*Alcibíades I*		
Alcibíades II			*Alcibíades II*		
Amantes		*Amantes*			
Cármides		*Cármides*			
Laques			*Laques*		
Hipias Mayor			*Hipias Mayor*		
Hipias Menor			*Hipias Menor*		
Banquete	*Banquete*				
Fedro			*Fedro*		
Clitofonte			*Clitofonte*		
Hiparco			*Hiparco*		
Minos			*Minos*		
Ion			*Ion*		
República		*República*			
Filebo			*Filebo*		
Timeo				*Timeo*	
Critias				*Critias*	
Teages			*Teages*		
Eutidemo		*Eutidemo*			
Lisis		*Lisis*			
Gorgias			*Gorgias*		
Menón			*Menón*		
Teeteto	*Teeteto*				
Eutifrón			*Eutifrón*		
Cratilo			*Cratilo*		
Sofista				*Sofista*	
Político				*Político*	
Apología			*Apología*		
Critón			*Critón*		
Fedón	*Fedón*				
Menéxeno			*Menéxeno*		

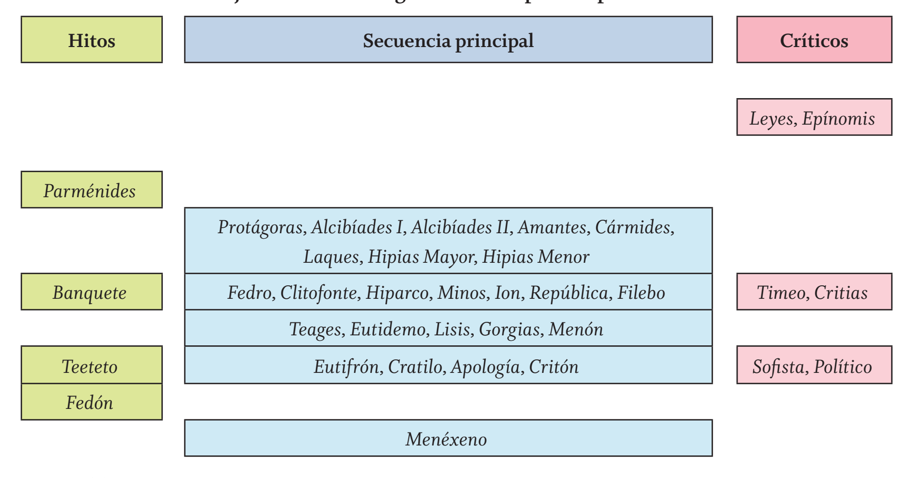
Fuente: Elaboración propia, basado parcialmente en Zuckert (2009, 8 s.) y Altman (2012, xxii).

En la columna de la izquierda se ofrece el orden lineal de los treinta y cinco diálogos; este orden recorre la totalidad de los diálogos en conformidad con el desarrollo biográfico de Sócrates, protagonista de la mayoría de ellos, con la excepción de las *Leyes* y el *Epínomis*, que anteceden al conjunto y constituyen su trasfondo. En este orden lineal se ha marcado la distinción de los diferentes diálogos, según la función que cumplen, como se verá enseguida; también se hace resaltar el lugar central que dentro de los treinta y cinco diálogos ocupa la *República*, con diecisiete diálogos antecedentes y diecisiete diálogos consecuentes. Empero, en la "organización dialógica" propuesta se recogen los diálogos según la función que Sócrates cumple en ellos, por lo que la primera división se funda en el hecho de que Sócrates sea o no interlocutor de los diálogos. Para la gran mayoría de ellos, donde Sócrates es interlocutor, el siguiente criterio de división lo constituye el que estos diálogos sean "narrados" o "dramáticos", expresiones que van entre comillas dado que, en la interpretación ofrecida, todos los diálogos son *dramáticos* y la utilización aquí de estas expresiones sirve solo como referente cómodo al uso de gran parte de la literatura existente; pero, en realidad, hay que entender por "diálogos narrados" diálogos mediatos o secundarios y por "diálogos dramáticos", diálogos inmediatos o primarios, subrayando que propiamente no es que un diálogo sea narrado sino que es objeto de otro diálogo dentro del cual se inscribe —de allí su carácter de diálogo mediato o secundario— a diferencia del diálogo que dramáticamente no se inscribe dentro de otro —que sería por ello inmediato o primario—. Ahora bien, el narrador de los diálogos "narrados" puede ser Sócrates o alguien diferente de Sócrates; en este último caso se configura el grupo de cuatro diálogos "programáticos" —*Parménides*, *Banquete*, *Teeteto* y *Fedón*—, donde no solo se establecen los hitos filosóficos de la trayectoria de Sócrates sino, con la misma perentoriedad, se determinan temas recurrentes del pensar filosófico que, por eso mismo, aparecen y reaparecen en diversos momentos, no solo de la vida filosófica de Sócrates, sino también del propio proyecto de pensamiento de Platón. Los diálogos "narrados" por Sócrates se relacionan con mayor propiedad con los diálogos "dramáticos" donde Sócrates es el interlocutor principal y, como se muestra en detalle en el texto, en ningún caso hay que exagerar la diferencia entre estos dos tipos de diálogos. En cambio, los diálogos "dramáticos" donde Sócrates no es el interlocutor principal sí se diferencian de un modo distintivo de los diálogos "dramáticos" donde Sócrates es el interlocutor principal, pues en aquellos habla una voz filosófica que no solo pretende rivalizar con Sócrates, sino que pone en tela de juicio todo su proyecto, que es la lectura que aquí se hace de los diálogos *Timeo*, *Critias*, *Sofista* y *Político*, que por esta razón terminan muy próximos a aquellos diálogos donde Sócrates no aparece como interlocutor, *Leyes* y *Epínomis*. De esta forma, a partir de la propuesta general de Catherine Zuckert,

en la organización aquí ofrecida se elabora más el sentido del desarrollo filosófico de Sócrates, que no puede coincidir plenamente con su progreso biográfico, como William Altman ha advertido oportunamente. Este desarrollo filosófico de Sócrates recoge aspectos sustantivos del pensamiento de Platón, mas no todos, pues en la propuesta comprehensiva del Ateniense aparecen temas que por necesidad han de escapársele a Sócrates, como son la contraposición que constituye para todo su filosofar la formulación de un pensamiento naturalista y normativo, como el del Extranjero Ateniense de las *Leyes*, cuya resolución no se hace explícita dentro del filosofar socrático, o la necesaria confrontación que la filosofía de Sócrates debe tener con naturalistas matemáticos como Timeo o con dialécticos formalistas como el Extranjero Eléata del *Sofista* y del *Político*. En fin, a partir de esta organización queda claro que las divisiones estrictamente lógicas no se bastan para informar el decurso del pensamiento filosófico, sino que hay que considerar en cada caso el aporte específico de las notas dialogales como compás privilegiado para orientarse dentro del conjunto de los *Diálogos*.

Las consideraciones anteriores permiten hacer una presentación del conjunto de los *Diálogos* que se halle más en conformidad con la función que cumplen dentro del pensamiento de Platón, así:

Tabla 3. El conjunto de los *Diálogos* como sinopsis del pensamiento de Platón



Hitos	Secuencia principal	Críticos
		Leyes, Epínomis
Parménides		
	Protágoras, Alcibíades I, Alcibíades II, Amantes, Cármides, Laques, Hipias Mayor, Hipias Menor	
Banquete	*Fedro, Clitofonte, Hiparco, Minos, Ion, República, Filebo*	*Timeo, Critias*
	Teages, Eutidemo, Lisis, Gorgias, Menón	
Teeteto	*Eutifrón, Cratilo, Apología, Critón*	*Sofista, Político*
Fedón		
	Menéxeno	

Fuente: Elaboración propia.

De los treinta y cinco diálogos, veinticinco se sitúan en la “secuencia principal”, el conjunto de diálogos, “narrados” o “dramáticos”, donde Sócrates en su condición de interlocutor principal manifiesta su proceder filosófico en ejercicio. La división de estos diálogos en cuatro grupos principales, más el *Menéxeno*, sigue la interpretación de Zuckert, según la cual, como se explica en el texto, (i) Sócrates confronta a los sofistas, antes de (ii) pasar a presentar su propio pensamiento en contraposición con el de los poetas, para (iii) asumir después él mismo cierto

reconocimiento dentro de la ciudad y, por último, (iv) ser sometido a juicio, constituyendo el *Menéxeno* una suerte de oración fúnebre. Frente a estos diálogos de la secuencia principal, en los diálogos críticos se presentan propuestas alternativas o críticas del filosofar de Sócrates, sea a todo su conjunto, como en las *Leyes* y su secuela el *Epínomis*, sea a su propuesta central, como en el *Timeo* y el *Critias*, sea, por fin, como un elaborado juicio filosófico, como en el *Sofista* y el *Político*, que aquí se conjuntan con el juicio político a que también es sometido el filósofo. En todo esto, la propuesta sigue la interpretación de Zuckert con una diferencia importante, como se verá enseguida. En efecto, los diálogos que marcan los hitos del desarrollo filosófico de Sócrates y de su influencia posterior se determinan como fuera de la secuencia principal, pues en tales diálogos no solo se hace referencia explícita a los acontecimientos capitales de la vida filosófica de Sócrates, sino que en ello se recogen también aspectos constitutivos de la actividad filosófica como tal. Por razones formales y de contenido, el *Parménides* se incluye dentro de este grupo de diálogos, minimizando así su relevancia como diálogo crítico, cosa que sí hace Zuckert; del mismo modo, se incluye aquí el *Teeteto*, diálogo gozne del juicio filosófico de Sócrates, que en Zuckert recibe una interpretación muy diferente, incluso opuesta. La consideración conjunta de estos tres grupos de diálogos hace patente la idea del pensamiento de Platón, que si bien toma como eje y guía la tarea filosófica de Sócrates, tal como se expresa en la secuencia principal, se articula sobre la base de cuatro diálogos fundamentales y se contrasta con el difícil reto que se enuncia en los diálogos críticos.

Sin que en las reflexiones anteriores se traten todos los aspectos posibles pertinentes a la naturaleza literaria de los diálogos, a partir de aquí se hace plausible la aseveración de que la obra de Platón tiene un carácter literario que se conforma como tal en función de sus propósitos filosóficos. Tomar en cuenta esta perspectiva es decisivo para la presente investigación, pues si bien a Platón se le ha reconocido siempre la calidad de gran escritor, esta constatación suele quedar desgajada de la consideración de los aspectos formales y temáticos de su obra, siendo reducida así a una suerte de bono suplementario e incidental de los diálogos. Desde un punto de vista recortado resulta fácil contraponer al autor Platón y a los poetas, en particular, a Homero, tanto más cuanto que en el diálogo central, la *República*, se expresa una crítica abierta y coherente del poeta, cuya última consecuencia es nada menos que su expulsión de la ciudad. En este caso, el hecho de que Platón mismo tenga la dimensión de gran poeta se asume como una paradoja curiosa que ni siquiera roza la formulación del duro juicio de Platón como enemigo de la poesía. Aquí se ha querido mostrar que este cómodo enfoque es insostenible. En efecto, si a la obra de Platón le es esencial el carácter literario para su conformación *como* filosofía y *como* pensamiento, ello pide una consideración más amplia y más precisa de la función que la poesía cumple

dentro de su obra. Esta exigencia no responde, por supuesto, a la trivial constatación de que por tener una dimensión literaria, debe mirarse con más cuidado la aparición de los poetas en la obra de Platón, enfoque que no puede superar la elaboración de un elenco contingente de referencias. Por el contrario, la tarea propuesta forma parte de la convicción de que la obra de Platón es inherente y esencialmente literaria y que al serlo, y solo al serlo, tiene relevancia filosófica; en otras palabras, el examen de los poetas en Platón debe alumbrar facetas decisivas de índole literaria del conjunto de su obra, ilustración que, por consiguiente, contribuirá a una mejor y más precisa comprensión de los aspectos filosóficos allí implicados. Como primer paso de este estudio debe considerarse a Homero, no tanto en razón de su importancia como maestro de Grecia, sino ante todo por ser el primero de los poetas y, en este sentido, maestro irrenunciable de todos los que lo siguieron, no en menor medida Platón, poeta él mismo, en quien la presencia de Homero se hace patente primero que todo en el número de citas, aunque, como se argüirá después, su valor para el Ateniense desborda con mucho los estrechos límites de un índice onomástico.

II. Homero, poeta e intérprete de sí mismo

Anotaciones preliminares: Homero escrito

Las cuestiones implicadas en la interpretación de Homero parecen mejor resueltas y menos discutibles que las correspondientes en Platón.[1] Esta mayor certeza constituye, sin embargo, una arriesgada ilusión que hay que considerar con el mismo cuidado que respecto de Platón, si se quieren disipar los dogmas de una erudición homérica satisfecha en exceso de sí misma. Igual que en el caso del Ateniense, esta complacencia deriva de establecer como hechos asentados con firmeza lo que son apenas interpretaciones, con una mayor o menor plausibilidad, pero interpretaciones a fin de cuentas. En el caso de los estudios sobre Homero, la comprensión de los poemas se da dentro del único y exclusivo marco de referencia de la dilucidación de su forma de composición y esta ha quedado reducida en gran parte a la tesis de la escuela "oralista". En la presente investigación, por el contrario, se parte de considerar los poemas como han sido transmitidos, lo que conduce a un compromiso con una forma de composición "escrituristа". Hay que precisar en este punto que con los términos 'oralista' y 'escrituristа' se hace alusión a dos formas de entender el proceso de composición de los poemas, según se estime que esta se dio en el medio oral o en el medio escrito. Por supuesto que quienes juzgan que la composición de los poemas se dio en el medio de la escritura no niegan con ello la existencia previa de una rica tradición oral de la que el poeta toma motivos y situaciones, pero de allí no derivan que los poemas *como tales* hayan recibido su composición definitiva en el medio oral para después ser consignados al medio escrito mediante el dictado o la copia. En cierto sentido, se trata de dos posiciones plausibles, interpretativas, en todo caso, pues no hay ningún modo como pueda asegurarse su verificación empírica. Por supuesto que los partidarios de una y otra opción aducen razones de diversa índole, filológica, arqueológica, cultural, sin que ninguna de tales razones tenga por sí misma una

1 Véase Adenda 9: "Sobre Homero en general".

validez definitiva. Un aspecto que tiene mucho peso a favor de una u otra posición, y que incluso podría entenderse como decisivo en sí mismo, consiste en la interpretación que se le dé a cada uno de los poemas y a la relación entre ellos, estando los partidarios de la composición por escrito a favor de una mayor unidad estructural y formal de cada poema, unidad que los seguidores de la composición oral ven con mayor cautela. La posición aquí adoptada se decanta a favor de una comprensión muy estricta de la unidad de composición de los poemas, por lo que se favorece la hipótesis de su composición en el medio de la escritura. Las dos faces de esta cuestión tienen importantes consecuencias filosóficas, tanto en lo que hace a una hermenéutica homérica en sentido estricto, como en lo atinente a la relación entre oralidad y escritura en el periodo comprendido entre la época arcaica y la época clásica de la cultura griega.[2]

Por lo dicho, queda claro que aquí no se va a ahondar en la cuestión de la composición de la obra de Homero, si bien se toma como referente la posición del eminente filólogo de Oxford, Martin L. West, que sin negar la existencia oral de materiales que finalmente entrarían en la composición de los poemas, defiende la composición *escrita* de estos por parte de dos (o tres) poetas diferentes, uno (o dos) para la *Ilíada* y otro para la *Odisea*.[3] Que la composición de la *Ilíada*, en particular, se hubiera dado en el medio de la escritura no significa, sin embargo, que haya sido homogénea o lineal. Por el contrario, argumenta West, es preciso reconocer que hubo un núcleo originario de cantos (1-2, 11, 16) que sufrieron dos momentos sucesivos de expansión (primero con los cantos 3-9 y 12-15, seguidos de los cantos 17-24) y uno último de interpolación (el canto 10). Que todo este proceso, salvo el último paso, es obra de un solo autor que trabajó con los precarios medios de la escritura que tenía a su disposición explica no solo la unidad de la obra, sino los desvíos, los cortes, algunas incongruencias de la línea argumentativa principal. West denomina a este poeta como P, tanto para distinguirlo del autor de la *Odisea*, a quien llama Q, como para enfatizar que posiblemente el autor de la *Ilíada* no se llamó "Homero", como tampoco el de la *Odisea*. De modo semejante, West argumenta que la *Odisea* se compuso en etapas y mediante el recurso de la escritura. En un primer momento, la proto-*Odisea* habría consistido en la historia del regreso del héroe, en conformidad con la leyenda popular de amplia difusión de "El esposo que regresa", que el poeta Q habría ampliado de tres a diez años para explicar la ausencia de Menelao en el malhadado retorno de Agamenón, a lo que habría añadido el recuento que el propio protagonista hace de sus aventuras y después el viaje de Telémaco, modificado así mismo de diversas maneras. Por último, y dada su propensión a la exageración, Q habría tenido que idear el final con arco como modo más plausible para que el héroe

2 Véase Adenda 10: "Homero y la escritura alfabética".

3 Véase West (2011a; 2011b; 2014).

se enfrentara, ya no a una docena de pretendientes, sino a los 108 que al final ocupaban su casa. Así, la *Odisea* adquirió su forma definitiva, con la Telemaquia (libros 1 a 4 y parte del 15), el relato que Odiseo hace de sus viajes (libros 5 a 12) y el arribo a su casa (libros 13 a 24).

Por razones que quedarán claras en lo que sigue, en esta investigación se hace referencia a Homero como modo de aludir al autor de los poemas homéricos, tanto de la *Ilíada* como de la *Odisea* —mas no a los autores, desconocidos, de los *Himnos homéricos* o de obras del ciclo épico—, cuando se hable de un modo genérico del autor de uno u otro poema o de ambos. Sin embargo, en conformidad con West, aquí se adopta la posición de que el autor de la *Ilíada* es distinto del autor de la *Odisea*, y cuando sea necesario o pertinente caracterizarlos como tales se hablará con West de 'P' como el poeta de la *Ilíada* y de 'Q' como el poeta de la *Odisea* —solo muy eventualmente se hablará del autor del canto 10 (*K*) de la *Ilíada* como 'P^{K}' para distinguirlo de P—. Empero, y a diferencia de West, no se hará uso permanente, ni siquiera preferencial, de la denominación P o Q para referirse al poeta de la *Ilíada* o al poeta de la *Odisea*, toda vez que una tradición plurisecular conoció siempre a este poeta como 'Homero'. A diferencia, empero, de la tarea técnica que se propone West, cuya comprensión de la *Ilíada* y de la *Odisea* viene guiada por el modo como él discierne el proceso de composición de cada uno de los poemas —que en el caso de la *Ilíada* lo lleva incluso a no encontrarle un lugar satisfactorio al libro 10, que habría sido una adición tardía de un poeta diferente del autor de la *Ilíada* originaria—, aquí se toma como objeto propio y completo de la interpretación la *Ilíada*, al igual que la *Odisea*, en la forma definitiva de su transmisión. Esto, por supuesto, no significa que la tarea de los editores sea superflua; todo lo contrario, dicha labor es necesaria para el trabajo aquí propuesto, pero también hay que reconocer que tanto la *Ilíada* como la *Odisea* se presentan como productos estables y definitivos en buena medida, lo que hace posible elaborar una interpretación comprehensiva de los dos grandes poemas que no se guíe primordialmente por aspectos técnicos, sin que ello signifique ignorarlos. Con base en West, pero tomando distancia de él, a efectos de esta investigación se establecen los siguientes puntos: (1) la *Ilíada* es el producto escrito de un único autor; (2) la *Odisea* es el producto escrito de un único autor; (3) el autor de la *Ilíada* es diferente del autor de la *Odisea*. Queda claro, entonces, que la palabra 'Homero' alberga en su seno una riesgosa ambigüedad que resultará decisiva en la interpretación de la obra de *Homero*.

La distancia que aquí se toma de West se basa en la constatación de que la cuestión de la composición de los poemas homéricos parece en lo esencial independiente de los aspectos técnicos referentes a su estructura y armado final, puesto que estos últimos problemas pueden recibir una explicación satisfactoria bajo cualquiera de las instancias de composición que se asuma. Esto quiere decir

que la lectura de los poemas homéricos permite de entrada la adopción de una posición interpretativa que resultará ser independiente de la resolución de los aspectos técnicos implicados en ellos. Así, desde la posición que aquí se adopta puede abordarse una interpretación de Homero que mire más al texto como está y no tanto al modo de su composición. Esto último es útil y válido, sin que deje de ser contencioso, pero lo primero también puede prestar su contribución a la comprensión de Homero. Así, pues, la opción que en este trabajo se manifiesta por West no se da en el ámbito técnico de hipótesis sobre la composición de la obra homérica, sino en razón de las posibilidades interpretativas que ofrece su lectura. Por supuesto que ello no significa que se comparta la hasta cierto punto "ingenua" interpretación que West hace tanto de la *Ilíada* como de la *Odisea*. En efecto, la lectura que aquí se ofrece de los dos poemas no se guía en primera instancia por una determinada comprensión de la unidad de cada una de las obras que dependa del orden de su composición.

Para West, en efecto, el principio de que la reconstrucción del proceso de composición constituye la guía de interpretación de la obra lo lleva a entender la *Ilíada* como una gesta fundamentalmente heroico-militar, donde por etapas Aquiles va pasando a primer plano. ¿Por qué —se pregunta este intérprete—, a pesar de contar con un guerrero como Aquiles, los aqueos no han logrado derrotar a los troyanos en diez años de asedio? Precisamente porque los troyanos se resguardan en la ciudad, tras los inexpugnables muros de la fortaleza. ¿Cómo hacer, entonces, para que los troyanos salgan de la ciudad y, al aventurarse en campo abierto, ofrezcan la mayor posibilidad heroica para Aquiles? La disensión entre los jefes aqueos, cuya consecuencia inmediata es que Aquiles se retire de la lucha, les ofrece a los troyanos la ocasión de medirse con los griegos con posibilidades más equilibradas e, incluso, gracias al arrojo de Héctor, de comenzar a prevalecer en el combate. En este propósito se requerirá que Héctor, al matar a un gran guerrero aqueo, a Patroclo, justamente el más cercano a Aquiles, se muestre él mismo como un gran guerrero, con lo que el combate entre Aquiles y Héctor resultará un duelo de proporciones verdaderamente épicas. La victoria de Aquiles sobre Héctor sellará la altura de su fama, constituyendo así el clímax de la obra, tras lo cual ya no es posible continuar con el presunto plan original que iría hasta la muerte de Aquiles, si bien esta es objeto de reiterados anuncios como para que no quede duda del destino del héroe. Tras la muerte de Héctor, los juegos funerarios se vinculan a la muerte de Patroclo como una anticipación premonitoria de la muerte del propio Aquiles. Las escenas del rescate del cuerpo de Héctor y de sus funerales no constituirían más que un episodio diseñado originalmente para servir de transición a la propia muerte de Aquiles, pero que, tras el cambio de plan, ofrecen un adecuado punto de terminación del poema, transformado así de una *Aquileida* en una *Ilíada*. Resulta claro que la lectura

bosquejada de West se inscribe dentro de las numerosísimas interpretaciones que asumen que los acontecimientos de la *Ilíada* ocupan un lugar central dentro del contexto de la guerra de Troya; de hecho, en el poema se recogerían los eventos determinantes de la guerra, toda vez que tras la muerte de Héctor los troyanos ya no tendrían posibilidades de resistir el empuje aqueo. Algo parecido cabe decir respecto de la lectura que West hace de la *Odisea*, cuya interpretación viene guiada por la reconstrucción del proceso de composición del poema, centrado de forma nítida en la historia del regreso, historia que ha recibido diversas expansiones episódicas con la Telemaquia y con los relatos, sin que, a diferencia de la *Ilíada*, ninguna de esas inserciones cambie de modo sustancial el programa delineado originalmente.

No se trata, por supuesto, de negar el peso de la muy argumentada lectura que West ofrece de la *Ilíada*, "la mayor de todas las épicas",[4] mas no por las razones ni en el sentido en que West piensa, si bien, ya solo por ello, habría que estar de acuerdo con él. Como se acaba de decir, es propósito de esta investigación ofrecer una interpretación de Homero que no se asiente en primer lugar sobre asuntos de índole exclusivamente técnica, no, por cierto, porque el filósofo no pueda, no deba aprender de ella, sino porque la obra de arte no se agota en el conjunto del saber técnico de su producción. A diferencia del filólogo, el filósofo se acerca a la obra como una totalidad ya dada. Como lo expresa Jaeger en su convicción de liberar a Homero de todo naturalismo, pero también de todo moralismo, "interpretación espiritual y creación son, en el fondo, uno y lo mismo".[5] Uno de los comentaristas más recientes del poema en lengua española y autor de una acreditada traducción de este, F. Javier Pérez, se mueve en esta dirección al enfatizar la novedad e importancia que supone que "el objeto del canto sea 'la cólera', una abstracción, y no el héroe concreto; no 'Aquiles encolerizado'",[6] motivo que se conserva hasta el final de la obra, con la entrega del cuerpo y los funerales de Héctor. Contra un proyecto inicial centrado en la cólera y su satisfacción, Pérez, sin embargo, considera que poetas posteriores introdujeron escenas guerreras, "añadidos", que "iban convirtiendo el poema sobre la cólera de Aquiles, que solo secundariamente tocaría el tema de la conquista de la ciudad, en un poema sobre la guerra de Troya".[7] Ello explica, según este estudioso, que en la *Ilíada* la acción esté centrada en su protagonista menos que la *Odisea* en el suyo, "como se ve en el hecho de que Aquiles se halle ausente en la mayor parte del poema y que la *Ilíada* tenga muchas más digresiones que la *Odisea*",[8] conclusión

4 West (2011a, 3).
5 Jaeger (2001, 57).
6 Pérez (2012, 66).
7 Pérez (2012, 70).
8 Pérez (2012, 71).

esta última que apenas puede entenderse si se tiene presente el énfasis con el que el autor ha insistido en que el objeto del poema es la cólera y no estrictamente Aquiles. Con ello se pone también en entredicho la tesis de la unidad del poema, pues esta unidad —donde este comentarista sigue a Paul Mazon— vendría a consistir en la unidad de un núcleo originario, mas no en la unidad del poema completo como tal. En definitiva, se constata la dificultad que enfrentan diferentes estudiosos para asumir la unidad espiritual y formal de la obra, reducida a aspectos técnicos en West, o reconocida en Pérez y los eruditos que él sigue, pero solo hasta cierto punto, pues en su caso el tema de la composición siempre interviene en los procesos de interpretación.

El propósito, pues, de la presente investigación consiste en asumir el texto homérico en la unidad formal que tiene como obra íntegra y completa. Con ello de ningún modo se pretende descalificar el conjunto de resultados de la investigación filológica, válidos en su orden, pero sí se pone en cuestión el enfoque de ofrecer una interpretación de la obra de la mano de tales resultados y solo a partir de ellos. Aquí, por el contrario, la obra se asume a partir de su carácter completo e íntegro tal como se ha transmitido, reconociendo, por supuesto, que los editores han puesto de presente dificultades de diversa índole en la fijación del texto, sin que ninguna de estas dificultades comprometa ni la unidad ni la integridad de la obra. El caso particular del libro 10 de la *Ilíada* ofrece quizás la prueba decisiva en este respecto y, en cierto sentido, no deja de ser una feliz circunstancia que una consideración atenta de este libro permita defender la unidad e integridad de la obra en su conjunto. En efecto, los estudiosos han argumentado con muchas y poderosas razones acerca del carácter "extraño", por decir lo menos, del libro 10 en el conjunto de la *Ilíada*. El lector atento no puede menos de llevarse la misma impresión, "sintiendo" que este texto no se corresponde con el resto de la obra, ni en estilo ni en contenido. Empero, ello no significa que el libro 10 destruya la unidad o integridad de la *Ilíada*, si bien, hay que reconocerlo, tampoco la favorece en particular, y, sin embargo, cuando el intérprete se proponga hacer una lectura de la obra completa debe encontrar un sentido a esta incursión guerrera conjunta de Diomedes y Odiseo en el campamento troyano. De este modo, si un libro entero no autoriza a pensar que la unidad e integridad de la obra se hallen comprometidas, la inclusión o escisión de versos singulares será razón de menos para ello. Sea lo que sea de este caso extremo del libro 10 —del cual más adelante se ofrece una interpretación en el conjunto de la obra—, el propósito de la presente investigación es claro: considerar la *Ilíada* en su unidad e integridad de obra escrita tal como fue conocida en la Antigüedad clásica y como la ha recibido la posteridad. El caso de la *Odisea* no es muy diferente y también para dicha obra se impone adoptar un principio interpretativo de unidad e integridad del texto escrito que se ha transmitido. Si no se habla en

conjunto de la *Ilíada* y la *Odisea*, ello obedece a la convicción ya enunciada de que un mismo poeta no es el autor de ambas obras, por lo que en cada caso hay que hacer las distinciones que sean pertinentes. En particular, la unidad de la *Ilíada* es muy diferente de la unidad de la *Odisea* y la integridad de la una responde en principio a motivos muy distintos de la integridad de la otra.

En relación con la naturaleza escrita de la obra de Homero, dentro de estas consideraciones previas cabe todavía hacer un par de observaciones adicionales. Como ya se enunció, con el enfoque aquí adoptado se aborda la obra como se ha transmitido en la tradición *escrita*. La cuestión de la escritura ocupa, en efecto, un lugar relevante en los estudios homéricos, ya desde las observaciones de Wolf[9] a finales del siglo XVIII acerca de la ausencia de referencias a la escritura en el texto. A partir de los estudios de Parry[10] y Lord[11] se afianzó la posición interpretativa que defiende una *composición* oral de los poemas, que habrían sido puestos por escrito a modo de dictado o de copiado mucho tiempo después. Para esta línea interpretativa la consignación por escrito constituye apenas un recurso técnico de conservación y, posiblemente, de afirmación política de la obra homérica, pero de ningún modo interviene de modo esencial en la configuración de la obra. Otros intérpretes, empero, habiendo constatado una cierta coincidencia cronológica entre la introducción de la escritura alfabética en Grecia y la aparición de los poemas, proponen la existencia de un vínculo esencial entre ambos eventos, donde el perfeccionamiento de la escritura alfabética habría obedecido a la necesidad de poner por escrito los poemas. Esta posición interpretativa, propuesta primero por Wade-Gery[12] y defendida más recientemente con múltiples argumentos por Barry Powell,[13] no ha encontrado el favor de los críticos, de la escuela oralista en su mayoría, que prefieren ver en la escritura alfabética un desarrollo cultural independiente que en cierto momento posterior a su surgimiento y expansión fue utilizado precisamente por ello por algún aedo homérico. Con todas las diferencias que separan a West de los oralistas, su posición respecto de la escritura alfabética puede caracterizarse como afín a la de aquellos, ya que si bien West defiende la escritura alfabética como el medio más apropiado de composición de la obra homérica, no les asigna a los poemas ninguna intervención en el desarrollo de la técnica de la escritura alfabética. Para West incluso habrían existido obras escritas anteriores a los mismos poemas homéricos, como puede ser el caso de Hesíodo o de Tirteo, propuesta que no ha sido vista con buenos ojos por muchos críticos. Debe quedar claro que las posiciones

---

9 Véase Wolf (1795).
10 Véase Parry (1971).
11 Véase Lord (1971).
12 Véase Wade-Gery (1952).
13 Véase Powell (1991; 2002).

anteriores acerca de la relación entre la oralidad, la escritura y los poemas homéricos manifiestan instancias interpretativas más o menos plausibles, acogidas por un grupo más amplio o menos amplio de estudiosos, pero que de ningún modo estas posiciones pueden presentarse ni considerarse como tesis científicas confirmadas, por la simple razón de que este campo de estudios pertenece más al ámbito de la interpretación que al de la confirmación y refutación. La sola coexistencia de varias posiciones, respaldadas por la autoridad de especialistas líderes en estudios homéricos, indica que se trata de opciones interpretativas, mas no de teorías científicas.

Sin embargo, a pesar de estas observaciones, un hecho sigue siendo incontrovertible y es que los poemas homéricos son una obra escrita y, hasta donde nos alcanza, son la primera obra escrita de la cultura occidental —en este punto no hay más remedio que disentir de West—. Sin duda, a partir del reconocimiento de este hecho, Powell sobre todo ha tenido la audacia de proponer la existencia de un vínculo esencial entre los dos motivos, el de la escritura y el de la poesía homérica. Hay que decir, empero, que los compromisos oralistas de este estudioso, así como el hecho de que la relación se planteara dentro de un ámbito exclusivamente técnico, lo condujeron a ofrecer una solución así mismo meramente técnica a esta cuestión, según la cual habría sido imposible consignar por escrito el hexámetro griego sin el perfeccionamiento alfabético del silabario fenicio, de donde se concluye la necesidad irrevocable de poner por escrito los poemas homéricos —por lo demás, ya compuestos en el medio oral— para el desarrollo y perfeccionamiento de la escritura alfabética. El caso de West no deja de ser semejante, pues si bien él no tiene ninguna pretensión respecto del perfeccionamiento de la escritura alfabética a partir de la consignación por escrito de los poemas, sí toma la escritura como un instrumento privilegiado para su composición, ya que en la interpretación que ofrece de este proceso el recurso a la escritura cumple una función decisiva, pues sin ella el poeta —P para West— no habría logrado la expansión del poema a partir de su núcleo inicial. Se trata, sin embargo, de un recurso meramente técnico, en el sentido de que la escritura hace posible que se dé ese proceso de expansión y revisión de un texto largo, si bien con interferencias del medio oral, aparte de que el proceso de escribir suscita ideas y soluciones argumentativas que van más allá de lo pensado o de lo expresado de viva voz. Puede decirse, resumiendo estas posiciones que para Powell los poemas homéricos han sido objeto de composición en el medio oral y que solo su consignación por escrito ha sido causa del surgimiento de la escritura alfabética, mientras que para West la escritura alfabética, ya existente, ofrece el medio indispensable para la propia composición de los poemas. Para Powell la escritura no tiene nada que ver con la composición de los poemas; por el contrario, la existencia de estos fuerza la invención de la escritura alfabética

cuando, por razones no aclaradas, aquellos van a consignarse por escrito. Para West la composición de un poema como la *Ilíada* nunca habría podido darse sin el recurso de la escritura alfabética, pues solo sobre un texto escrito pudo el poeta realizar todas las operaciones de expansión, recorte e inclusión que pide una obra tan larga y compleja como la *Ilíada*. El propio influjo de la *Ilíada* como obra escrita habría estado así mismo en la base de la composición en el medio de la escritura de otras obras épicas, en particular de la *Odisea*, cuya elaboración, con largas expansiones, también habría requerido del recurso técnico de la escritura. Queda claro, pues, que cuando simplemente no se la relega a un segundo plano, como ocurre con los oralistas "duros", la escritura o queda subordinada a la consignación de los poemas, como propone Powell, u opera como un recurso técnico sin el cual no se habría podido dar el poema homérico tal como se conoció ya en la Antigüedad y como lo tenemos hoy, que es lo que sostiene West. En ningún caso, sin embargo, es relevante el hecho de que los poemas homéricos *sean* obras escritas.

La insistencia de la escuela de la oralidad en que la composición de los poemas se dio en el medio de la tradición oral, junto con la amplia aceptación que dicha tesis tuvo en el campo de los estudios homéricos y en el de las ciencias sociales relacionadas con estudios de la Antigüedad, llevó a pasar por alto la importancia decisiva, descomunal, que como obra escrita tienen los poemas homéricos. En efecto, Homero no solo le enseñó a Grecia que una cultura superior no puede darse sin el recurso a la escritura, sino que además fijó el modelo de lo que debe ser un producto escrito; en lo sucesivo y hasta el día de hoy todo aquel que tenga la menor pretensión, si no educativa, sí al menos comunicativa, no puede prescindir del producto escrito, y a este, mientras más *homérico* sea, tanta mayor calidad se le reconocerá. Homero, en este sentido, ha sido el maestro de Occidente, pues puso el producto escrito al alcance de la mentalidad de cualquier persona culta, ya no solo de los funcionarios reales o de las castas sacerdotales, como ocurría con los sistemas de escritura de Egipto y del Medio Oriente. Que la escritura alfabética, a diferencia de sistemas de escritura anteriores, donde las vocales no tenían representación o esta era muy limitada, cumplió en todo ello una función decisiva es algo que quizás no muchos estén dispuestos a aceptar en los tiempos que corren, caracterizados por todo tipo de aperturas multiculturales, mas lo que no puede negarse es que en la conformación y el desarrollo de Occidente la escritura alfabética determinó todos los procesos de conocimiento del mundo y de comprensión de la realidad que Grecia iría a desarrollar en los siglos siguientes y que serían uno de los dones decisivos del mundo griego a la civilización occidental. ¿Cumplieron los poemas homéricos una función esencial en la introducción de la escritura alfabética? Muchos darán una respuesta negativa a esta pregunta o, más bien, ambigua, en el sentido de que

es algo que no puede determinarse; Powell, por su parte, piensa que sí, pero su respuesta se queda a medio camino, lastrada como se halla por "los dogmas de la oralidad" (West). Que la respuesta de Powell se quede a medio camino quiere decir que no le atribuye a la escritura alfabética ninguna función sustantiva en la composición de los poemas. West, por su parte, como ya se dijo, estima que sin la escritura no habría podido darse la composición de los poemas homéricos; pero West habla de la escritura en bloque, como técnica consolidada, no dice nada de la escritura alfabética como tal. Manteniendo en este punto el compromiso ya enunciado de dejar de lado cuestiones relativas a la composición de los poemas, sí puede decirse al menos que los poemas homéricos se relacionan con la escritura en dos niveles, en el nivel macro de las grandes estructuras y en el nivel micro de los elementos. Hablar de la escritura y de Homero, tal como lo tenemos, significa entonces hablar de estos dos niveles, con la certeza de que a nivel de las macroestructuras Homero no solo es un maestro indiscutido, sino que es el mayor creador artístico de la historia humana, mientras que a nivel de la microestructura hay que decir que si bien es incierto si puede atribuirse a Homero la creación de la escritura alfabética, ciertamente él fue el primero que supo hacer de dicha invención un uso extenso y maravilloso. En ambos casos, la relación de Homero con la escritura amerita reflexiones de fondo no tan presentes en la mayoría de estudios homéricos.

A. "Cantaba gestas de héroes": el poeta de la *Ilíada*

En el enfoque aquí adoptado respecto de la *Ilíada* se propone estudiar a fondo la estructura del poema y esforzarse por lograr una apreciación de su contenido que vaya más allá de la interpretación tradicional, centrada sobre todo en una determinada comprensión de lo épico.[14] Sobre los aportes de muchos *scholars* homéricos, si bien con otros énfasis y algunas propuestas interpretativas diferentes, con este estudio se mostrará un aspecto determinante de la obra, como lo es la inherente relación que se da en ella entre la forma y el contenido, relación que desde Homero constituye la nota fundamental de toda verdadera obra de arte y que en Platón alcanza su culminación filosófica.

La consideración atenta de la *Ilíada* revela que la obra se articula en tres grandes partes, cada una de las cuales comienza con un discurso de Aquiles. A partir de esta constatación puede afirmarse el lugar central que el héroe ocupa en la obra. Si bien es cierto que el poema comienza con la ira, se trata de la ira *de* Aquiles, como lo dice el mismo primer verso, "la cólera canta, oh diosa, del Pelida Aquiles" (*Ilíada* 1.1), y el héroe siempre estará presente en todos los

14 Véase Adenda 11: "Sobre la *Ilíada* en general".

momentos de la obra. Ello de ningún modo significa que la obra pudiera considerarse como una *Aquileida* devenida *Ilíada* por motivos de composición; tampoco quiere decir que el título de 'Ilíada' no sea apropiado para el poema. Todo lo contrario, ya la propia imposición del título manifiesta el genio del autor y la claridad absoluta que tiene sobre el sentido de su obra. Si bien es cierto que el primer testimonio del título de la obra se encuentra en Herodoto (*Historia*, 2.116), ello no tiene relevancia para las reflexiones que aquí se adelantan, que toman como su objeto la obra completa tal como se conoció en el periodo clásico —en la medida en que ello puede reconstruirse— y como se transmitió a la posteridad. Un propósito fundamental de la tarea de comprensión del poema consiste, pues, en entender la completa pertinencia de su título, asunto que el poeta no se ha esforzado por hacer explícito, so pena de trivializar el esfuerzo del intérprete. Por lo pronto, y a modo de anticipación que habrá que cumplir, valga aceptar que la comprensión que el poeta manifiesta de su obra tiene que ver más con el ámbito donde se desarrollan los acontecimientos —la llanura de Ilión— que con la prominencia a ultranza de una figura particular, así esta figura sea nada menos que la de Aquiles, "el mejor de los aqueos". Por supuesto que Aquiles es el "protagonista" de la obra y, como se va a mostrar, el poema se estructura a partir de los discursos de Aquiles, pero la propia figura del personaje de Aquiles se halla subordinada al propósito superior del poeta, del mismo modo que Aquiles se halla subordinado a los designios de Zeus. En este respecto es importante no apresurarse a leer el primer texto literario de Occidente *desde* categorías desarrolladas para tradiciones posteriores, diferentes y consolidadas, como puede serlo la tragedia, donde es fundamental llevar la cuenta del juego argumentativo y escénico que se da entre el protagonista, el deuteroagonista y el tritagonista.

En este mismo orden de ideas hay que tener presente que el poeta de la *Ilíada*, P, hace hablar a cada uno de sus personajes con una voz característica y distintiva. Como "el mejor de los aqueos", Aquiles no solo es el guerrero más fuerte, así como el más veloz —cualidades incompatibles en cualquier otro ser humano—, sino también el mejor orador y el personaje que en total tiene más tiempo la palabra. Una nota fundamental de la épica iliádica consiste en que los héroes se destacan tanto en el espacio propio de la palabra, la asamblea, como en el campo de la guerra, el combate.[15] En este sentido no deja de ser contradictorio que históricamente la épica llegara a entenderse como el género poético correspondiente a las acciones guerreras, definición que ciertamente no es apropiada para la *Ilíada*, donde los héroes no solo combaten sino que también hablan; mejor dicho, combaten porque hablan e incluso al combatir siguen hablando. Hechas estas aclaraciones, es razonable que la *Ilíada* se estructure en conformidad con

15 Véase Adenda 12: "La palabra en la *Ilíada*".

tres discursos decisivos de Aquiles. En el primero declara su cólera frente a Agamenón, que lo deshonra al privarlo de la parte del botín que le correspondió, la joven Briseida, y toma la decisión de retirarse del combate junto con sus hombres; en el segundo rechaza los humillantes ofrecimientos que Agamenón le ha enviado por intermedio de sus legados, Odiseo, Fénix y Ayante, para persuadirlo de que deponga la cólera y regrese al combate, si bien deja abierta la posibilidad de retornar a la lucha si los troyanos llegan a amenazar sus naves; en el tercero, una vez Patroclo ha caído a manos de Héctor, expresa su determinación de dejar atrás su cólera y volver al combate para vengar al amigo muerto, aunque ello suponga su propia e inminente muerte. Como se ve, estos tres discursos, situados aproximadamente al comienzo de cada uno de los tres tercios de la obra, ofrecen los motivos determinantes de las acciones que ocurrirán en cada una de dichas partes. Así, tras el primer discurso en el que declara que se retira de la batalla, es apenas lógico que Aquiles no tenga ninguna intervención directa destacada —aunque sí vicaria, como se verá después— y que dicha ausencia le dé al poeta el espacio para ofrecer una serie de escenas de lo que hasta entonces ha sido la guerra de Troya, escenas que comprenden la llegada de los variados contingentes aqueos a las playas troyanas, la presentación individualizada de los grandes héroes que se baten al pie de las murallas así como de la realeza troyana, diversos intentos por evitar una escalada sangrienta del conflicto, el primer empuje de las tropas troyanas contra el campamento aqueo, una tregua humanitaria entre las partes y la construcción de un muro defensivo alrededor del campamento aqueo. Si bien no es propósito de la presente exposición entrar en polémica con las tantas lecturas que circulan del poema, no puede dejar de señalarse en este punto la ingenuidad interpretativa que significa acumular una serie de preguntas, agudas en apariencia, pero romas en intención, respecto, por ejemplo, de por qué apenas en el año décimo de la guerra se hace la presentación de los contingentes aqueos y troyanos, de por qué tras diez años de guerra los ancianos troyanos no conocen a los guerreros aqueos, de cómo pudo construirse en una noche un muro y un foso alrededor del campamento aqueo, y otras cuestiones semejantes, desviadas en su formulación por el propósito de hacer una lectura lineal y narrativa de la obra. Contra estas apreciaciones precipitadas hay que resaltar que no puede leerse la *Ilíada* desde categorías literarias posteriores, muchas veces inadecuadas para la aprehensión de este gran poema, sino que el intérprete debe dejarse enseñar por la intención significativa del poema. Lo que muestra la consideración de la primera parte de la obra con estas escenas en apariencia anacrónicas es que el interés primario del poeta P no es la guerra de Troya como tal; por el contrario, el poeta utiliza los recursos que le ofrece la guerra para plantear una cuestión humana de hondísimo significado, cual es la

humillación que sufre el mejor hombre a manos de uno mediocre y las consecuencias imprevisibles y "trágicas" —podría decirse— que se siguen de las decisiones precipitadas que aquel hombre toma en esa desventajosa situación en la que nunca antes había estado y cómo, tras mucho sufrimiento que él mismo padece y que hace padecer a otros, encuentra la vía de la reconciliación consigo mismo y con su mayor enemigo. La guerra, por supuesto, con la riqueza de personajes y situaciones que le es propia, ofrece el material idóneo para que el poeta pueda construir ese conflicto humano que desbordará a su protagonista, mientras que recriminarle al poeta que no se ha acogido a un presunto orden narrativo de orden histórico es exponerse a desconocer de entrada el sentido profundo de la obra y la lógica que le es propia. Del mismo modo, tras el segundo discurso, que Aquiles pronuncia en presencia de un discreto Patroclo, ocurre lo que ya se ha anticipado, a saber, una serie de intensas acciones guerreras que van dejando como damnificados a la mayoría de los héroes griegos, con lo que el asalto troyano comienza a tomar una fuerza inusitada, que lleva a Aquiles, si no a entrar él mismo en liza, al menos sí a permitir que su consejero, amigo y compañero, Patroclo, participe en el combate, eso sí, usando su armadura. A pesar de su arrojo y valentía, Patroclo resulta muerto a manos de Héctor, con lo que se consuma, aunque de modo inesperado y contradictorio, la intención de Aquiles al retirarse del combate. Es importante hacer notar la maestría del poeta para no mostrar tras el primer discurso de Aquiles de modo inmediato las consecuencias nefastas que les traerá a los griegos su decisión, comenzando por él mismo, sino que en la primera parte hace un recuento de las diversas escenas asociadas a la guerra, a la vez que va presentando un cierto desarrollo de acciones favorable a los troyanos. De este modo, el retiro de Aquiles tiene consecuencias tales que los aqueos, en cabeza de Agamenón y por intermedio de una embajada, le piden a Aquiles reconsiderar su decisión, lo que ofrece el motivo para que el héroe se reitere en ella, con una cierta insistencia en la temática del primer discurso, pero con una variación, toda vez que ahora sí se prepara la manifestación de los efectos plenos de la retirada de Aquiles, variación sutil, pero decisiva, que se da con la presencia de Patroclo, cuya entrada en combate recoge la ambigüedad de un Aquiles que no quiere abandonar del todo a sus compañeros de armas a la vez que mantiene su decisión primera. Gracias a la pausa que se da entre la decisión original de Aquiles y las consecuencias de dicha decisión se incrementa la tensión dramática de un modo reposado, pero sostenido. Las acciones que se dan en esta segunda parte van en línea con la decisión de Aquiles, pues a pesar de la bravura de los griegos, van saliendo de combate uno tras otro y los que no son heridos apenas pueden resistir, hasta que el mismo Patroclo sucumbe. Con esto, en el tercer discurso, Aquiles ya abandona del todo su propósito de

mantenerse alejado del combate y ahora solo quiere vengar a Patroclo, matando e injuriando a su homicida, pero esta resolución llega tarde, pues, con todo y su descomunal poder guerrero, no podrá volver a la vida a Patroclo, cuya muerte se le impone con gran amargura. La muerte de Héctor, insignia del bando troyano, es el resultado esperado del regreso de Aquiles a la lucha, y las injurias que sufre su cadáver son parte integral de la venganza de Aquiles, así como las honras que se le brindan al cuerpo de Patroclo y los juegos fúnebres que se celebran en su honor son parte del resarcimiento de la equivocada decisión de Aquiles. Con todo, el poeta mostrará que, contra lo que piensa Aquiles, ninguna de estas acciones, entremezcladas, de injuria al enemigo y de honra al amigo, basta para sosegar el espíritu del héroe, que solo logrará la tan anhelada paz cuando, contra lo que él mismo espera, y como llevado por fuerzas superiores, se reconcilie con su enemigo ya muerto y permita que, como a Patroclo, le sean ofrecidas las debidas honras fúnebres. Estas acciones de reconciliación ocurren en el libro 24 que ofrece así un giro de los acontecimientos que no está en manos de Aquiles prever ni planear.

La lectura así esbozada a partir de la constatación de la macroestructura del poema ya permite entender que como obra de arte —si puede decirse así, como creación literaria—, la *Ilíada* es, como dice West, "la mayor de todas las épicas", afirmación que en este momento tiene un sentido diferente del que pretende el erudito inglés. La *Ilíada*, en efecto, no es de ningún modo una composición obvia, como si en ella se tratara un incidente ocurrido en el año décimo de la guerra de Troya. Por supuesto que se habla de un incidente que ocurrió en el año décimo de la guerra de Troya, pero es injusto con el poeta pensar que con ello se está dando una caracterización adecuada del poema. Para empezar, la obra no versa sobre la guerra, ni sobre un incidente que ocurrió en la guerra. Ciertamente, la guerra, como ya se dijo, le ofrece al poeta materiales para la construcción de personajes y situaciones; la guerra, además, en la historia de la humanidad ha operado como criterio de valentía, de honor, de lealtad, y no puede pedírsele al poeta que sea ajeno a dicho condicionamiento cultural. Lo admirable es que el poeta no se deje impresionar por el motivo bélico, tanto así que lo somete a su plan poético, profundamente humano, sometimiento que puede verse también en los numerosos símiles de temas no bélicos que utiliza para ilustrar situaciones propias del combate, dándole así un aire a la agobiante acción guerrera. Más pertinente como razón para justificar la grandeza de la *Ilíada* es que el poeta P alcanza la creación de esta obra que no es evidente —es decir, que no consiste en el mero relato de acciones guerreras—, de esta obra que manifiesta una estructura nítida al servicio de su objetivo fundamental, sin contar con antecedentes ni modelos previos. Esto no significa, por cierto, que el poeta no haya dispuesto de ningún

tipo de materiales previos, pues ahí están los cantos del ciclo épico como testimonio de un medio poético maduro en el que se cantaban todas las situaciones referentes a la gesta troyana. Pero la misma existencia de estos materiales no hace sino engrandecer el logro homérico, ya que el poeta, dotado, sin duda, de una capacidad versificadora fuera de lo común, no se conformó con repetir a mayor escala los motivos de la guerra de Troya, sino que los utilizó para un propósito nuevo por completo, como lo es el de ahondar en la condición humana signada por la deshonra, el deseo de venganza, la soberbia, la ira, la tristeza, la ignominia, la desesperación, la humillación y el perdón, todo ello dentro de un desarrollo estructurado, marcado por los discursos del héroe más destacado y por las acciones subsiguientes. Esta nueva creación no solo es completa, sino que es inmensa; y no solo es inmensa, sino que es completa. Sin embargo, nada puede preparar al intérprete para que reconozca en su real dimensión lo que significa la novedad absoluta de esta obra, perfecta desde el punto de vista formal, y profunda desde el punto de vista temático. Si el arqueólogo hubiera descubierto la pirámide de Keops, completa, perfecta, con antecedentes de trabajo en canteras, pero sin verdaderos precedentes de construcciones piramidales, su sorpresa podría equipararse a la del intérprete de la *Ilíada*. Es definitivo, entonces, para la recta comprensión de la obra tener siempre presente, junto con todas sus cualidades formales y temáticas —propiamente inconmensurables—, el hecho de que se trata de una obra que acusa una novedad absoluta y que, por todo lo anterior, va a determinar el curso de todas las artes en Grecia y, con ello, del propio conjunto de la civilización griega y de Occidente en general.

Esta estructura macro de la *Ilíada*, caracterizada por los tres discursos de Aquiles,[16] debe verse ahora desde la doble perspectiva de la composición formal y de la composición material de la obra. Por *composición formal* se entiende aquí la estructuración de la obra en libros o cantos y versos —sin que se descarte alguna división adicional dentro de un mismo libro—; por *composición material* se entiende aquí el desenvolvimiento de las acciones de que trata la obra en días y, eventualmente, noches. Respecto de la composición formal puede decirse, como ya se adelantó, que cada una de las tres partes mayores de la obra comprende el mismo número de libros, así: la primera parte —que va del libro 1 al libro 8— comprende ocho libros; la segunda —que va del libro 9 al libro 16— comprende también ocho libros; y la tercera —que va del libro 17 al libro 24— comprende así mismo ocho libros. Hay que aclarar que esta división, que no es obvia de inmediato, deberá ser justificada y comentada en detalle. Respecto de la composición material de la obra puede decirse que la

16 Véase Adenda 13: "Estructuras de la *Ilíada*".

primera parte comprende veinticuatro días; la segunda, un día; y la tercera, veintitrés días, aunque en esta cuenta no entran las noches, que cumplen una función específica en esta épica. Este conteo de los días se sustentará más adelante, pero a partir de esta primera aproximación queda claro que el poeta ha querido otorgarle una gran densidad temporal al conjunto de acontecimientos que se dan en la segunda parte, toda vez que más o menos el mismo material poético de cada una de las partes se desarrolla en veinticuatro días en la primera parte y en veintitrés días en la tercera, pero solo en un día en la segunda, como si la parte central estuviese flanqueada por las partes laterales. Con ello se manifiesta una de las notas más relevantes del estilo homérico, cual es la coexistencia y conformidad entre sí de dos principios de composición.[17] En efecto, por un lado, como ya se vio, el argumento de la obra va avanzando desde la deshonra inicial que Aquiles sufre por parte de Agamenón hasta la reconciliación final de Aquiles con Príamo y, en cierto sentido, con Héctor, su enemigo mortal. Este progreso del argumento puede considerarse como *lineal*, pues parte de una situación inicial y desemboca en una situación final. Por otro lado, se tiene esta estructura que deriva del número de días en relación con la cantidad de material poético, perspectiva desde la cual la segunda parte ocupa un lugar también central. Por compararse con el pedimento de los futuros templos griegos, donde las escenas principales y las figuras mayores se hallan en el centro, sirviéndoles de contexto y de apoyo las figuras laterales, más pequeñas, este motivo de composición puede considerarse como *pedimental*. Una cuestión decisiva de la investigación homérica consistirá, entonces, en determinar la relación que se da entre estos dos principios de composición, el lineal y el pedimental. Una respuesta apropiada a esta cuestión deberá, empero, fundarse en una consideración más detallada tanto de la estructura como de los contenidos de la obra.

Cuando se considera la estructura propuesta de tres partes, donde la primera parte comprende veinticuatro días, la tercera comprende veintitrés días y la segunda e intermedia, un día, pero donde cada una de las partes abarca ocho libros, se nota de inmediato la profunda unidad entre los contenidos de la obra y su estructura. Por ello en este punto es apropiado justificar en mayor detalle tanto la composición total de la obra en cuarenta y ocho días como la división en ocho libros de cada una de las partes.

En los estudios homéricos suelen encontrarse diferentes cifras para el número de días en que ocurren las acciones de la *Ilíada*. La cuenta de los días constituye uno de los motivos característicos de la obra y muestra el interés del autor en la estructura del poema, ya que el establecimiento de los días

17 Véase Adenda 14: "Órdenes de composición de la *Ilíada*".

sirve para constituir un vínculo entre los contenidos temáticos y los aspectos formales. Con todo y que en general el poeta es claro en la terminación y el comienzo de cada día, hay dos eventos que ocurren cada uno en un bloque de doce días cuya precisa determinación inevitablemente permite que se den variaciones en el conteo según la posición adoptada por cada intérprete. Estos dos eventos que cubren un periodo de doce días son el banquete de los dioses en el libro 1 y la indignación de los dioses por los vejámenes a que Aquiles somete el cuerpo de Héctor en el libro 24. En lo que sigue se hará el análisis de cada una de estas dos situaciones.

El contexto de las acciones iniciales de la *Ilíada* viene dado por la ofensa de Agamenón a Crises —que si bien es del bando troyano, también es sacerdote de Apolo—, cuando el rey despoja al anciano sacerdote de su hija Criseida. Aunque el sacerdote le implora a Agamenón la devolución de su hija, es despedido con malas maneras por el rey. El sacerdote, entonces, invoca al dios para que lo proteja en esta situación. Apolo, muy ofendido, desata una peste en el campamento aqueo. No hay razón para pensar que las acciones así descritas (1.12-52) ocurran en días diferentes: la ofensa, la invocación y el desencadenamiento de la peste se dan en el día primero. Al décimo día de la peste (1.54), Aquiles convoca a una asamblea, que será el espacio de su confrontación con Agamenón, puesto que el rey acepta devolverle Criseida a su padre Crises, pero a cambio va a tomar la porción del botín que le correspondió a Aquiles, la joven esclava Briseida. Aconsejado por la diosa Atenea, Aquiles se abstiene de tomar represalias físicas contra Agamenón (1.194-222). En este momento los dioses se hallan en su morada habitual en el Olimpo. Ese mismo día, el día décimo, Agamenón ordena a dos de sus heraldos que vayan a la tienda de Aquiles y recojan a la joven Briseida (1.318-348). Entonces, el ofendido Aquiles invoca a su madre, la diosa Tetis, para que interceda por él ante Zeus (1.348-412). La diosa Tetis le responde que así lo hará, mas tiene que aguardar a que Zeus y los otros dioses regresen de un banquete donde los etíopes, en el que están desde ayer y del que no regresarán sino hasta el día duodécimo (1.423-425). Nótese que si los dioses están desde ayer en el banquete, es decir, desde el día noveno, no queda claro que Atenea, este mismo día, el día décimo, hubiera retornado al Olimpo tras haber aconsejado a Aquiles (1.221-222). Entretanto, ese mismo día, el día décimo, la joven Criseida es conducida donde el sacerdote Crises por una legación presidida por Odiseo (1.431-474). Al día siguiente, es decir, el día undécimo, regresó la legación enviada a Crises (1.476-487), mientras Aquiles vela su cólera (1.488-492), indicación que se halla sin referencia temporal y ha de entenderse como alusiva a la situación de Aquiles en general desde el momento de ser ofendido, es decir, el día décimo. Ahora bien, cuando al duodécimo día Zeus regresa al Olimpo junto con los demás dioses (1.493-494), Tetis

se apresura a cumplir el encargo de su hijo (1.495-497). La cuestión consiste, pues, en determinar en qué día habla Tetis con Zeus. Dado que los testimonios que ofrece la propia obra no son coherentes entre sí, el intérprete debe decidir de qué modo los va a tomar. No se trata, en todo caso, de una decisión arbitraria, pues el verso "al llegar a partir de aquel día la duodécima aurora" (1.493) debe entenderse como referido a las propias palabras de Tetis de "Zeus fue ayer al Océano a reunirse con los intachables etíopes" (1.423) para que se mantenga la unidad de acción entre Tetis y Zeus. Los doce días del banquete de los dioses corren, pues, desde el día noveno, con lo que este plazo se cumple en el día vigésimo del poema, que es cuando Tetis habla con Zeus. Es más plausible entender la presencia de Apolo en el día noveno lanzando sus saetas contra el campamento aqueo y la manifestación de Atenea a Aquiles en el día décimo junto con su regreso al Olimpo ese mismo día como notas del poder de los dioses y en sentido amplio como el reconocimiento de que allí donde los dioses se hallan reunidos cabe hablar del Olimpo. Con esto se establece el criterio de preferir las determinaciones temporales explícitas que ofrece el poeta a las deducciones del intérprete a partir de hechos relatados.

Hacia el final del poema se presenta otro bloque de doce días referido así mismo a los dioses, con motivo de los vejámenes que Aquiles inflige al cadáver de Héctor. La situación es la siguiente: vencido por Héctor, Patroclo ha muerto el día 25 y el propio Héctor, vencido por Aquiles, muere al día siguiente, el día 26. Las afrentas al cuerpo de Héctor, acciones lideradas por Aquiles y perpetradas ante todo por él mismo, comienzan apenas ha muerto, es decir, el mismo día 26 (22.367-375; 22.395-404). El día siguiente, esto es, el día 27 (23.109), tienen lugar los funerales de Patroclo y al otro día, el día 28 (23.226; 23.257-259), se cumplen los juegos en su honor. Concluidos estos (24.1-3), se muestra a Aquiles que sigue atormentado por el recuerdo de su compañero (24.3-13). Nótese, empero, que esta condición de Aquiles se ofrece como permanente, no se le da una determinación temporal particular: "la aurora lo sorprendía despierto al aparecer sobre el mar y las costas" (24.12-13). Procedía, entonces, a perpetrar actos ignominiosos contra el cadáver de Héctor (24.14-18). Los dioses están indignados con el proceder de Aquiles, por lo que "cuando llegó a partir de aquel día la duodécima aurora" (24.31), a instancias de Apolo, Zeus organiza los planes para poner fin a esa situación. Convoca a Tetis a su presencia para que ayude a disuadir a Aquiles de su comportamiento y, por el contrario, haga entrega del cuerpo de Héctor a su padre, Príamo. Zeus le dice a Tetis que "hace nueve días ha surgido entre los inmortales una contienda por el cadáver de Héctor y por Aquiles" (24.107-108). A partir de estas indicaciones puede concluirse que durante doce días Aquiles ha maltratado el cuerpo de Héctor, pero que la manifiesta indignación

de los dioses, que causa una pugna entre ellos mismos, lleva apenas nueve días. Es decir, después de concluidos los juegos, durante nueve días Aquiles ofende el cuerpo de Héctor y durante estos nueve días se da la indignación y la pugna de los dioses. Según esto, habría que contar los doce días desde el comienzo de las injurias a Héctor, es decir, desde el mismo día de su muerte. En resumen, los doce días de afrentas de Aquiles al cuerpo de Héctor se cuentan desde el mismo día de su muerte, en el día 26, y se prolongan hasta el día 37, cuando Zeus decide intervenir. Los nueve días de la indignación y la pugna de los dioses se dan después de concluidas todas las ceremonias fúnebres en honor de Patroclo, incluidos los juegos, es decir, a partir del día 29. La idea parece ser que mientras Patroclo no recibió las honras debidas, podía todavía haber justificación en la cólera de Aquiles y su ignominioso comportamiento hacia el cuerpo de Héctor, mas una vez Patroclo ha recibido todos los honores debidos, deja de ser aceptable el furor de Aquiles. El día 37, pues, se organiza la entrega del cuerpo de Héctor, que se dará esa misma noche.

Con la lectura propuesta se preserva la aplicación homogénea del criterio expuesto de guiarse ante todo por las declaraciones temporales del mismo texto antes que por deducciones del intérprete. Hay que hacer notar que la expresión idéntica "al llegar a partir de aquel día la duodécima aurora" (1.493 y 24.31) se asocia a sentimientos y expresiones de cólera y de pesar referidas a Aquiles, pero a las que no se les da una determinación temporal específica, como si indicaran más bien un estado del propio ser de Aquiles que una condición emocional o psicológica del guerrero. La interpretación ofrecida preserva en ambos casos una mayor amplitud de la ocurrencia de los doce días, que comienzan antes de que se den las manifestaciones de Aquiles, como si, en cierto sentido, se estuviera dando una anticipación de aquellas que estaría en el orden de las cosas.

Siendo claras o relativamente claras las demás indicaciones temporales que se hallan en el poema, se justifica de este modo la cuenta de cuarenta y ocho días para la duración de las acciones que se dan en la *Ilíada*. Es difícil pensar que el número cuarenta y ocho conlleve de suyo alguna significación particular respecto de la estructura del poema; sin embargo, las divisiones posteriores del texto, sea según los días, sea según los libros, sí mostrarán la impronta de este número con sus numerosos divisores. Para ilustrar las reflexiones subsiguientes sobre la relación entre los contenidos temáticos y las determinaciones formales de la obra, vale la pena presentar en una tabla un resumen de lo tratado, con indicaciones mínimas de contenido y algunas notas adicionales cuya utilidad se verá a continuación (Tabla 4).

Hay que mencionar, en primer lugar, que el criterio para el establecimiento de las divisiones de esta tabla es la unidad mínima que se dé entre el día,

eventualmente la noche, y el libro. Así, por ejemplo, el libro 1 se divide en varias acciones que ocurren en diferentes días, mientras que, al contrario, el día 25 comprende las acciones que ocurren a lo largo de varios libros, incluso la noche de ese día. Es importante hacer notar que considerada así la estructura de la obra, no hay un solo libro que coincida con un día ni un solo día que coincida con un libro, lo cual manifiesta uno de los criterios temático-estructurales más importantes de P, cual es la superposición de las divisiones mínimas, de modo que la continuidad del relato siempre está garantizada, ya que si comienza o termina el día, no comienza o termina el libro, y si comienza o termina el libro, no comienza o termina el día. De este modo los días resultan tener relevancia tanto temática como formal y su conteo cuidadoso queda sugerido como una de las principales preocupaciones del poeta.

El estudio de esta tabla permite ver que de los cuarenta y ocho días, el libro 1 toma veinte días y el libro 24 toma así mismo veinte días. Ello lleva a que los otros veintidós libros tomen entre todos apenas ocho días, así: los siete libros que van de 2 a 8 toman cuatro días y los siete libros que van de 17 a 23 toman tres días. Resulta así que el día central, el día 25, se extiende a lo largo de seis libros, del 11 al 16, teniendo en cuenta que por la razón de la no coincidencia exacta de días y libros, el libro 17 toma una parte de este día 25. En este conteo quedan faltando dos libros, los libros 9 y 10, que ocurren íntegramente de noche, y en una misma noche, tema que pedirá una indagación propia. Antes de ello hay que llamar la atención a que la centralidad numérica del día 25 queda asegurada temáticamente al hallarse flanqueado por dos noches decisivas, la noche del día 24, con la Embajada, y la noche del mismo día 25, con la fabricación de las armas. Con todo, hay que enfatizar que la centralidad del día 25 *no* coincide con la división central de la obra, esto es, con la segunda parte. Antes de precisar los principios de construcción de cada una de las tres grandes partes de la obra, conviene adelantar una reflexión sobre el lugar que ocupa la noche en este conjunto.

Un aspecto destacado de la *Ilíada* reside en el manejo discreto, pero certero, que el poeta le ha dado a la noche. Cuando aquí se habla de 'día' se entiende ese día con su respectiva noche, la cual por lo general no se menciona. En el poema se habla explícitamente de seis noches, que en la tabla se señalan como tales dentro del día correspondiente, pero que en propiedad *no* deben contarse como parte de ese día y que, ciertamente, no aportan contribución alguna al conteo de días. Se identifican así las noches de los días 20*, 21*, 24*, 25*, 26* y 37* —donde el asterisco (*) indica que se trata de la noche de ese día, no propiamente de ese día—. Siendo apenas seis noches, cabe pensar que la referencia al ámbito nocturno le sirve al poeta como marca de una temporalidad diferente, en la que se destaca la presencia de los dioses (20*, 25*, 37*)

Tabla 4. Libros y días de la *Ilíada*

Las noches se han marcado con asterisco (*)

Parte	Día n.°	N.° de días	Libro	Texto	Acción
I - Primer discurso de Aquiles	1-9	9	1	1.12-1.53	Agamenón ofende a Crises. Apolo envía plaga
	10	1		1.54-1.476	Disputa Aquiles-Agamenón. Legación a Crises. Llamado a Tetis
	11	1		1.477-1.492	Regreso de la legación. Aquiles encolerizado
	9-19	8 (*11*)		1.423. 1.493	Banquete de los dioses
	20	1		1.493-1.611	Regreso de los dioses. Visita de Tetis a Zeus
		*	2	2.1-2.47	Zeus envía sueño a Agamenón
	21	1		2.48-2.877	Prueba de Agamenón a la tropa. Catálogo de las naves
			3	3.1-3.461	Duelo París-Menelao. Príamo y Helena en la muralla
			4	4.1-4.544	Troyanos rompen la tregua. Primeros combates
			5	5.1-5.909	*Aristeía* de Diomedes. Afrodita y Ares heridos
			6	6.1-6.529	Encuentro Glauco-Diomedes. Héctor en Troya
			7	7.1-7.293	Duelo Héctor-Ayante
		*		7.294-7.380	Asambleas de aqueos y troyanos
	22	1		7.381-7.433	Funerales de los muertos en el campo de batalla
	23	1		7.434-7.482	Construcción de la muralla
	24	1	8	8.1-8.488	Troyanos atacan. Zeus los ampara
				8.489-8.565	Asamblea de los troyanos. Troyanos acampan en la llanura
II - Segundo discurso de Aquiles		*	9	9.1-9.181	Asamblea y consejo de los aqueos
				9.182-9.713	Embajada de los aqueos a Aquiles
			10	10.1-10.579	Incursión nocturna de Diomedes y Odiseo
	25	1	11	11.1-11.848	Héroes aqueos heridos. Aquiles envía a Patroclo donde Néstor
			12	12.1-12.471	Los troyanos presionan la muralla aquea
			13	13.1-13.837	Contraataque aqueo liderado por Poseidón
			14	14.1-14.522	Sigue la presión aquea. Hera engaña a Zeus
			15	15.1-15.746	Poseidón se retira. Apolo enardece a los troyanos
			16	16.1-16.867	Fuego en las naves. *Aristeía* de Patroclo. Muerte de Patroclo
III - Tercer discurso de Aquiles			17	17.1-17.761	Lucha por el cuerpo de Patroclo
			18	18.1-18.242	Duelo de Aquiles. Rescate del cuerpo de Patroclo
		*		18.243-18.617	Los troyanos acampan. Fabricación de las armas
	26	1	19	19.1-19.424	Reconciliación de Aquiles y Agamenón
			20	20.1-20.503	Dioses toman partido. Aquiles contra Eneas. *Aristeía* de Aquiles
			21	21.1-21.611	Janto contra Aquiles. Dioses luchan. Troyanos a salvo
			22	22.1-22.515	Aquiles contra Héctor. Muerte de Héctor e injurias a su cuerpo
			23	23.1-23.58	Duelo de Aquiles por Patroclo
		*		23.59-23.108	Espectro de Patroclo se le aparece a Aquiles
	27	1		23.109-23.225	Funerales de Patroclo
	28	1		23.226-24.3	Juegos en honor de Patroclo
	29-36	8	24	24.3-24.30	Afrentas de Aquiles al cuerpo de Héctor
	37	1		24.31-24.351	Decisión de Zeus. Preparativos de Príamo
		*		24.352-24.694	Visita de Príamo a Aquiles y entrega del cuerpo de Héctor
	38-46	9		24.695-24.784	Regreso de Príamo con el cuerpo. Recolección de la leña
	47	1		24.785-24.787	Funerales de Héctor
	48	1		24.788-24.804	Banquete fúnebre

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 4. Libros y días de la *Ilíada*

Las noches se han marcado con asterisco (*)

Parte	Día n.°	N.° de días	Libro	Texto	Acción
I - Primer discurso de Aquiles	1-9	9	1	1.12-1.53	Agamenón ofende a Crises. Apolo envía plaga
	10	1		1.54-1.476	Disputa Aquiles-Agamenón. Legación a Crises. Llamado a Tetis
	11	1		1.477-1.492	Regreso de la legación. Aquiles encolerizado
	9-19	8 (*11*)		1.423. 1.493	Banquete de los dioses
	20	1		1.493-1.611	Regreso de los dioses. Visita de Tetis a Zeus
		*	2	2.1-2.47	Zeus envía sueño a Agamenón
	21	1		2.48-2.877	Prueba de Agamenón a la tropa. Catálogo de las naves
			3	3.1-3.461	Duelo París-Menelao. Príamo y Helena en la muralla
			4	4.1-4.544	Troyanos rompen la tregua. Primeros combates
			5	5.1-5.909	*Aristeía* de Diomedes. Afrodita y Ares heridos
			6	6.1-6.529	Encuentro Glauco-Diomedes. Héctor en Troya
			7	7.1-7.293	Duelo Héctor-Ayante
		*		7.294-7.380	Asambleas de aqueos y troyanos
	22	1		7.381-7.433	Funerales de los muertos en el campo de batalla
	23	1		7.434-7.482	Construcción de la muralla
	24	1	8	8.1-8.488	Troyanos atacan. Zeus los ampara
				8.489-8.565	Asamblea de los troyanos. Troyanos acampan en la llanura
II - Segundo discurso de Aquiles		*	9	9.1-9.181	Asamblea y consejo de los aqueos
				9.182-9.713	Embajada de los aqueos a Aquiles
			10	10.1-10.579	Incursión nocturna de Diomedes y Odiseo
	25	1	11	11.1-11.848	Héroes aqueos heridos. Aquiles envía a Patroclo donde Néstor
			12	12.1-12.471	Los troyanos presionan la muralla aquea
			13	13.1-13.837	Contraataque aqueo liderado por Poseidón
			14	14.1-14.522	Sigue la presión aquea. Hera engaña a Zeus
			15	15.1-15.746	Poseidón se retira. Apolo enardece a los troyanos
			16	16.1-16.867	Fuego en las naves. *Aristeía* de Patroclo. Muerte de Patroclo
III - Tercer discurso de Aquiles			17	17.1-17.761	Lucha por el cuerpo de Patroclo
			18	18.1-18.242	Duelo de Aquiles. Rescate del cuerpo de Patroclo
		*		18.243-18.617	Los troyanos acampan. Fabricación de las armas
	26	1	19	19.1-19.424	Reconciliación de Aquiles y Agamenón
			20	20.1-20.503	Dioses toman partido. Aquiles contra Eneas. *Aristeía* de Aquiles
			21	21.1-21.611	Janto contra Aquiles. Dioses luchan. Troyanos a salvo
			22	22.1-22.515	Aquiles contra Héctor. Muerte de Héctor e injurias a su cuerpo
			23	23.1-23.58	Duelo de Aquiles por Patroclo
		*		23.59-23.108	Espectro de Patroclo se le aparece a Aquiles
	27	1		23.109-23.225	Funerales de Patroclo
	28	1		23.226-24.3	Juegos en honor de Patroclo
	29-36	8	24	24.3-24.30	Afrentas de Aquiles al cuerpo de Héctor
	37	1		24.31-24.351	Decisión de Zeus. Preparativos de Príamo
		*		24.352-24.694	Visita de Príamo a Aquiles y entrega del cuerpo de Héctor
	38-46	9		24.695-24.784	Regreso de Príamo con el cuerpo. Recolección de la leña
	47	1		24.785-24.787	Funerales de Héctor
	48	1		24.788-24.804	Banquete fúnebre

Fuente: Elaboración propia.

y del más allá (26*) y la celebración de asambleas que tienen que ver con los difuntos (21*). En este sentido, la asamblea de los troyanos (25*) sirve como un anuncio de la muerte de Héctor, así como la asamblea de los aqueos y la Embajada (24*) opera como un anuncio de la muerte de Patroclo. La muerte de estos héroes se anticipa desde la oscuridad de la noche, amiga y hermana del Hades. La asamblea y las tiendas de los troyanos a campo abierto (24*) tienen un sentido ambiguo, pues, al ser nocturnas, preludian sus propias muertes, pero al asociarse con las estrellas, indican que en este momento todavía puede haber una esperanza para ellos —esperanza que, sin embargo, no depende de ellos mismos, sino del curso de los acontecimientos, ya que esa misma noche la Embajada de los aqueos le dará un giro al destino—. La Dolonía (24*),[18] por su parte, correctamente tiene que ver con la muerte, mas incorrectamente —si se piensa que es una adición de un poeta diferente, P^K— presenta una acción guerrera nocturna, algo imposible en el resto de la *Ilíada*, dado que la noche es de signos, de palabras y de presagios, no de acciones.

Tomando en cuenta que hay eventos que pueden ocurrir en una misma noche, pero que son distintos o tienen sentidos diferentes o hasta contradictorios, cabe agrupar los acontecimientos que ocurren en estas seis noches del siguiente modo:

Tabla 5. Las seis noches de la *Ilíada*

Organización según el número de versos

<table>
<tr><th>Noche</th><th>Texto</th><th>N.° de versos</th><th>Total</th><th>Acción</th><th>Contenido</th></tr>
<tr><td>24*</td><td>9.182-9.713</td><td>532</td><td rowspan="3">1137</td><td rowspan="3">Visita</td><td>Embajada a Aquiles</td></tr>
<tr><td>37*</td><td>24.352-24.694</td><td>343</td><td>Encuentro Príamo-Aquiles
Entrega del cuerpo de Héctor</td></tr>
<tr><td>25*</td><td>18.356-18.617</td><td>262</td><td>Visita de Tetis a Hefesto. Fabricación del escudo</td></tr>
<tr><td>24*</td><td>10.1-10.579</td><td>579</td><td>579</td><td>Bélica</td><td>Incursión sangrienta de aqueos en campo troyano</td></tr>
<tr><td>24*</td><td>9.1-9.181</td><td>181</td><td rowspan="6">439</td><td rowspan="6">Asamblea</td><td>Los aqueos deciden sobre la Embajada</td></tr>
<tr><td>24*</td><td>8.489-8.565</td><td>77</td><td>Los troyanos acampan a cielo abierto</td></tr>
<tr><td>25*</td><td>18.243-18.314</td><td>72</td><td>Los troyanos vuelven a acampar en la llanura</td></tr>
<tr><td>25*</td><td>18.315-18.355</td><td>41</td><td>Los aqueos hacen duelo por Patroclo</td></tr>
<tr><td>21*</td><td>7.345-7.380</td><td>36</td><td rowspan="2">Las dos partes convienen una tregua para recoger y enterrar a los muertos</td></tr>
<tr><td>21*</td><td>7.313-7.344</td><td>32</td></tr>
<tr><td>26*</td><td>23.59-23.108</td><td>50</td><td rowspan="2">97</td><td rowspan="2">Sueños</td><td>Aparición de Patroclo a Aquiles</td></tr>
<tr><td>20*</td><td>2.1-2.47</td><td>47</td><td>Sueño de Zeus a Agamenón</td></tr>
</table>

Fuente: Elaboración propia.

18 Véase Gemoll (1883b), estudio de aspectos filológicos de la Dolonía.

Las tres escenas de visitas tienen en su conjunto el mayor número de versos, lo que es una indicación clara de la importancia primordial y el sentido que el poeta les ha querido dar a las escenas nocturnas. Las tres grandes escenas nocturnas abarcan dos momentos decisivos dentro del argumento de la obra y un momento artístico sublime. La Embajada a Aquiles, en la que debe entenderse siempre la respuesta de Aquiles, va a determinar los acontecimientos centrales de la obra; que tanto Aquiles como los legados de Agamenón se hallan en una situación de penumbra en relación con las decisiones que se toman esa noche queda indicado de un modo magnífico por el carácter nocturno de la visita. Por su parte, la visita de Príamo al campamento de Aquiles, con sus súplicas, las tristezas compartidas, la entrega del rescate y la devolución del cuerpo de Héctor, sellan el decurso de la obra. Este encuentro extraordinario entre enemigos mortales que se hacen mutuamente concesiones morales solo podía darse al amparo de la noche, que repara las fuerzas del hombre, que guarda secretos sublimes, que protege a los que aman. En tercer lugar se encuentra la visita que una angustiada Tetis le hace al dios herrero, Hefesto, para que le fabrique unas nuevas armas a su hijo Aquiles, de modo que pueda retornar al combate. Más allá de este motivo subsidiario, el poeta muestra al gran dios en el acto de forjar las magníficas armas, en particular el deslumbrante escudo, que serán el terror de amigos y enemigos cuando el guerrero vuelva a la lucha. Puede pensarse que el Escudo de Aquiles, esa écfrasis maravillosa del escudo de Aquiles, corresponde también a los desvelos del propio poeta P.

Si se descuenta el libro 10, las seis escenas de asambleas nocturnas se dan siempre en parejas: a una asamblea de los troyanos le corresponde una asamblea de los aqueos. Las asambleas que se dan en la noche del día 24* son las más importantes. Los troyanos decidirán acampar en la llanura frente a Ilión a la luz de las estrellas, mientras que los aqueos, preocupados por el curso de la guerra, toman la decisión de enviar una embajada a Aquiles. La noche del día 25*, tras la muerte de Patroclo, los troyanos cometen la imprudencia de volver a acampar en la llanura, lo que le dará ocasión a Aquiles para atacarlos sin piedad al día siguiente, en una cadena de acontecimientos que conducirá a la muerte del propio Héctor. Es difícil no ver en esta noche un ominoso presagio del infortunio del héroe troyano. Los aqueos, mientras tanto, hacen duelo por su héroe Patroclo. En las asambleas de la noche del día 21* se ha convenido una tregua humanitaria para recoger y enterrar los cadáveres de cada bando al día siguiente. Los tres grupos de asambleas tienen así una asociación con la muerte.

Por último, las dos breves escenas de apariciones o sueños nocturnos muestran que el poeta se ha ocupado de que las dos escenas se correspondan entre sí. El sueño engañoso que Zeus le envía a Agamenón la noche del día 20* tiene su paralelo en la aparición del espectro de Patroclo a Aquiles en la noche

del día 26*, a veintidós días del final de la épica, aparición que también obra una suerte de engaño en el ilusionado Aquiles. También hay que señalar el lugar de estas dos escenas en la obra, ya que el sueño enviado a Agamenón se encuentra al comienzo del libro 2, mientras que la aparición de Patroclo se encuentra al comienzo del libro 23, o sea, hacia el inicio y hacia el final del poema, donde los dos sujetos de la experiencia son precisamente los dos guerreros que inician la disensión entre los aqueos, como si con ello se quisiera indicar el carácter funesto o vacuo con el que se han empeñado en aquel desacuerdo.

Contra esta presentación de las escenas nocturnas, hay que hacer el estudio del libro 10, conocido como la *Dolonía*. Con sus 579 versos este solo libro es más largo que cualquiera de las escenas nocturnas tomadas por separado y, como ya se señaló, disuena en el conjunto de ellas. Estas escenas, en efecto, y a diferencia de lo que ocurre a plena luz del día, no tienen que ver con la lucha y el combate, mientras que el libro 10 presenta la incursión de Odiseo y Diomedes en campo enemigo, donde capturan a Dolón, a quien dan muerte a sangre fría después de someterlo a un ingenioso y engañoso interrogatorio; adentrándose tras las líneas troyanas, dan muerte a Reso, el rey de los tracios, junto con doce de sus hombres y escapan a su campamento con las magníficas yeguas tracias. Se trata de un puro libro de acciones guerreras, crudas y violentas, del cual se ha dicho que su supresión no le restaría nada al conjunto de la obra. En efecto, es difícil aceptar que este libro sea de la misma autoría que el resto del poema, pero el hecho es que desde la Antigüedad clásica forma parte de la obra y su presencia contribuye al conteo de veinticuatro libros, en correspondencia con las letras del alfabeto de la edad clásica. Como quiera que se tome la cuestión de la autoría, lo cierto es que la ubicación del libro 10 en el conjunto no deja de ser magistral, no tanto porque podría eliminarse sin dejar huecos en la argumentación del conjunto de la obra —aunque quién sabe si en su estructura—, sino porque se sitúa en la única noche en que podría estar *sin* perturbar el conjunto del argumento. Ya que el libro de la Dolonía, a pesar de su extensión y de los meandros de su desarrollo, no pida una noche propia para sí solo es prueba fehaciente de que, si se trata de una inserción, es una inserción magistral, en todo caso, pues su presencia no afecta la delicada estructura de días y noches de la obra total. De las otras cinco noches, por supuesto que en ninguna podría haberse situado la Dolonía. No ciertamente en las noches del sueño y la aparición, en los días 20* y 26*, eventos sutiles e individuales. Tampoco en ninguna de las otras dos noches de las asambleas: no en la noche del día 21*, cuando se ha pactado una tregua; no en la noche del día 25*, cuando si bien los troyanos acampan en la llanura, los aqueos hacen duelo por Patroclo, además que después la muerte de Patroclo el único guerrero griego que tiene derecho a destacarse es Aquiles. Tampoco, por cierto, en la noche del día 37*, cuando se da la visita de Príamo a

Aquiles, pues, entre otras muchas razones, los troyanos se refugian en la ciudad. Solo la noche del día 24* cumple todas las condiciones que permiten situar la incursión de los dos héroes aqueos tras las filas troyanas. Desde una perspectiva estratégica, esta incursión en campo enemigo se da en las condiciones más apropiadas, ya que al acampar los troyanos por primera vez al descubierto se ofrece la situación propicia para llevar a cabo una acción de este tipo. Más aún, una vez que la embajada a Aquiles ha concluido con resultados dudosos, se espera al otro día la reanudación de la lucha, en lo que resultará ser el largo día de combates, cuya ardentía y mortandad sirve de preparación para la muerte de Patroclo. En este contexto resulta entonces apropiado situar las crudas acciones de la Dolonía como una oscura anticipación de los violentos y agotadores encuentros que están por comenzar al despuntar el alba. Se aborda equivocadamente la cuestión de la Dolonía si se trata desde la constatación ficticia de que en el conjunto de la obra nada se pierde si se suprime, presunción que responde al compromiso de conducir la interpretación desde el enfoque del proceso de composición del poema, por tanto, presuponiendo que se trata de una inserción. Por el contrario, una vez que se acepta que la Dolonía es parte integral de la *Ilíada*, hay que analizar qué sentido tiene su presencia y cómo contribuye a una más plena comprensión del texto, como aquí se ha indicado.

Teniendo presente el conjunto de estas reflexiones, cabe abordar ahora la cuestión de la división de la obra en tres partes. Como ya se mencionó, el criterio de división del poema en estas tres grandes partes viene dado por tres discursos de Aquiles que determinan el contenido y la extensión de cada parte.[19] Una nota característica del poema es que cada una de estas partes comprende ocho libros, con un número equiparable de versos, como se ve en la Tabla 6. Se nota de inmediato en esta presentación que la segunda parte tiene una extensión ligeramente mayor que la de las dos partes que la flanquean, lo cual corresponde a una cierta mayor relevancia que el poeta P quiere otorgarle a esta parte, asunto que la interpretación ha de esclarecer.

En relación con los discursos de Aquiles relevantes para la determinación de las tres partes del poema, hay que hacer notar que el lugar que cada discurso ocupa en el conjunto se prepara con el mayor cuidado. Por supuesto, de ningún modo se trata de que cada discurso constituya una "inauguración programática"

19 Friedrich y Redfield (1978) han analizado las notas de los discursos de Aquiles; Schein (2011b, 5) hace notar que "he [Achilles] also speaks a language that, in its deployment of traditional formulae and themes and expansive expression of thoughts and feelings, is richer, more complex, and closer to the language and style of Homer himself than is the language of other characters in the poem" ["Así mismo, Aquiles habla en un lenguaje que, en su despliegue de fórmulas y temas tradicionales y en su amplia expresión de pensamientos y sentimientos, es más rico, más complejo y más cercano al lenguaje y al estilo de Homero mismo que al lenguaje de los demás personajes del poema"].

Tabla 6. Las tres partes de la *Ilíada* según los discursos de Aquiles

Número de versos de cada una de las partes

	Primera parte		Segunda parte		Tercera parte	
	Libro	*Versos*	*Libro*	*Versos*	*Libro*	*Versos*
	1	611	9	713	17	761
	2	877	10	579	18	617
	3	461	11	848	19	424
	4	544	12	471	20	503
	5	909	13	837	21	611
	6	529	14	522	22	515
	7	482	15	746	23	897
	8	565	16	867	24	804
Subtotal	4978		5583		5132	
Porcentaje	*31,70 %*		*35,60 %*		*32,70 %*	
Total	**15693**					

Fuente: Elaboración propia.

de cada una de las partes; todo lo contrario. En efecto, si bien cada discurso va a determinar cada una de las partes, el propio discurso se halla determinado por los acontecimientos que se van dando con anterioridad y que ofrecen el contexto para la constitución del propio discurso. El discurso opera así como una suerte de espacio heroico de explicitación de los acontecimientos que canta el poema, suscitados en últimas más por el plan de Zeus (1.5) que por las decisiones de cualquier hombre, así este sea el mismísimo Aquiles. Comienza a entreverse por qué el poema nunca habría podido ser una *Aquileida* y sí, en cambio, ha de ser una *Ilíada*. Ahora bien, en la consideración de la *Ilíada* el lector siempre debe tener presente que la conformidad de la voluntad humana a la voluntad divina de ningún modo significa una substracción al espacio humano de decisión, sino todo lo contrario: la decisión del hombre es tanto más correcta cuanto mejor se adecúe a las propias decisiones de los dioses. Así, en el caso de los discursos de Aquiles, la voluntad del héroe se afirma tanto mejor cuanto en mayor conformidad se encuentre con la voluntad del dios. Una rápida ilustración de esto la ofrece la entrega del cadáver de Héctor, que es una petición, una orden de Zeus (24.113-116) y, a la vez, una decisión de Aquiles —Aquiles le responde a Tetis que le ha llevado el mensaje de Zeus: “¡Sea así! El que traiga rescate llévese el cadáver, si el propio Olímpico así lo manda con ánimo benévolo” (24.139-140); Aquiles conmina a Príamo: “Yo mismo he decidido liberar y darte a Héctor: de Zeus me ha llegado un mensajero, la madre que me dio el ser” (24.560-562)—. En conclusión, por medio de sus discursos, que expresan su voluntad, Aquiles va cumpliendo también el plan de Zeus, que es propiamente el tema que canta la *Ilíada*.

Con esto queda claro el lugar que ocupan los discursos de Aquiles, *hacia* el comienzo de cada una de las tres partes, pero no, por supuesto, al puro comienzo de cada una de ellas. Ahora bien, lo que aquí se ha llamado "discurso de Aquiles" corresponde a intervenciones habladas del héroe en tres situaciones en las que, en cierto sentido, se encuentra más en una condición pasiva que activa, de modo que el discurso se ofrece como la respuesta que Aquiles le da a un agente externo. Estas tres situaciones son la disputa con Agamenón, la Embajada y el duelo por Patroclo, que constituyen los tres momentos decisivos del decurso argumentativo del poema. En efecto, la cólera de Aquiles se da a partir de la disputa con Agamenón, y es por la cólera que Aquiles va a retirarse de la batalla, con la idea de que sin su contribución los aqueos por sí solos van a ser desbordados por las fuerzas troyanas. El motivo parece pueril, pero como el rey supremo del contingente aqueo no está dispuesto a reconocerle a su mejor guerrero el valor de las hazañas que ha realizado en favor de la causa de los aqueos, parece justificado que este guerrero opte por retirarse de las acciones. Con ello queda establecido el ámbito dentro del cual se desarrollarán los eventos de la primera parte, que se entienden como una suerte de recapitulación de la guerra, con la presentación de los actores, el repaso de distintas opciones que en su momento se dieron como alternativa al enfrentamiento abierto y el fracaso de las mismas, el escalamiento del conflicto y las medidas que ambos bandos van tomando en medio de él, donde los troyanos se encuentran preocupados por su ciudad y los aqueos, por su campamento. Todas estas acciones se extienden entre el libro 2 y el libro 7, aunque solo ocupan el largo día 21 y los breves días 22 y 23. Con el libro 8 en el día 24, el poeta retoma el motivo temático ligado al retiro de Aquiles del campo de batalla, lo que les brinda a los troyanos la oportunidad de presionar contra el campamento aqueo e incluso de acampar a la luz de las estrellas al final del día. Esa misma noche, la larga noche del día 24*, los aqueos sostienen una asamblea en su campamento, en la que deciden enviar una embajada a Aquiles para pedirle que reconsidere su decisión. Vista la situación bélica con mirada objetiva, no hay motivo suficiente para esta petición, pues la posición de los aqueos dista de ser desesperada. La Embajada se presenta así como una ocasión para aguzar la decisión de Aquiles, que se ofrecerá a participar de nuevo solo en caso extremo, lo que, sin que llegue a ocurrir, sí constituirá el contexto para que se dé la intervención de Patroclo. La decisión de Aquiles para que Patroclo entre en combate se mueve así en el espacio ambiguo entre mantener su propia decisión de no intervenir sino cuando el fuego llegue a sus naves —lo que no va a suceder— e intervenir cuando la situación para los aqueos sea realmente grave —lo que sí va a suceder—. Esta ambigüedad mata a Patroclo —y, en un sentido que hay que precisar, mata también a Aquiles—. Con el aparente fracaso de la Embajada, los aqueos comienzan a batirse por sí mismos, pero tras algunos éxitos iniciales, las

heridas sufridas por sus principales guerreros, Agamenón, Odiseo, Diomedes, les merman fuerzas, con lo que los troyanos comienzan a avasallarlos. Tras un interregno de tres libros, los libros 13, 14 y 15, donde las acciones bélicas cuentan con una abierta intervención de los dioses a favor primero de los aqueos y luego de los troyanos, Héctor logra por fin su propósito de prender fuego a las naves, agresión que se queda en sus comienzos, ya que en ese momento, revestido con la armadura de Aquiles, Patroclo entra en combate. Los troyanos son así repelidos del campamento aqueo, pero, abusando de su suerte, Patroclo se propone entrar en Troya y mientras está en esa pugna cae mortalmente herido por Héctor y perece. Con ello concluye el libro 16. Temáticamente, el libro 17 se presenta como la continuación del anterior, con los troyanos luchando por hacerse del cadáver de Patroclo y los aqueos defendiéndolo con vigor. Desde el punto de vista formal, empero, el libro 17 ocurre en un espacio totalmente diferente, puesto que con Patroclo muerto va a cambiar inevitablemente todo el planteamiento de la guerra. Es solo cuestión de tiempo para que Aquiles se entere de la luctuosa noticia, lo que ocurre al inicio del libro 18, con lo que el destino de la guerra gira en contra de los troyanos. En medio de su duelo, Aquiles declara su propósito de vengar en Héctor la muerte de Patroclo, así eso le signifique enseguida su propia muerte. Los acontecimientos del siguiente día y de los siguientes libros son consecuencia directa de las palabras de Aquiles, que con una nueva armadura y ante la necia decisión de Héctor de que los troyanos vuelvan a acampar en la llanura, no solo causa grandes daños en las filas troyanas sino, lo que es peor para los defensores de la ciudad, mata al ínclito guerrero troyano, sellando así la caída de la ciudad. Empero, con la muerte de Héctor no se acalla el furor de Aquiles y, tras las honras fúnebres de Patroclo, sigue cubriendo de vejámenes el cadáver del héroe troyano. En este contexto, el libro 24 se presenta como el ámbito para que, con su enemigo muerto, Aquiles dé fin a su cólera y permita incluso las honras fúnebres del vencido. De este modo, el libro 24 opera no solo como cierre de la tercera parte, sino, lo que es más admirable, del poema en su totalidad.

Tras haber aclarado en qué sentido cada una de las tres partes del poema se configura a partir de los discursos de Aquiles, discursos que en un sentido más profundo vienen ellos mismos determinados por el desarrollo de los acontecimientos, puede examinarse la cuestión de la estructuración del texto en tres partes de ocho libros, cuyos límites no vienen dados por la mera sucesión de los días. De este modo, la primera parte encuentra su conclusión temática cuando los troyanos acampan en la llanura que se extiende entre Ilión y el campamento aqueo. Consecuencia directa de la cólera de Aquiles, los troyanos se encuentran por primera vez libres de tener que resguardarse tras los gruesos muros de la ciudad. Este acontecimiento se da en la noche del día 24*, pero al final del libro 8. Al comienzo del libro 9, aún dentro de la misma noche del día 24*, los

aqueos sostienen una asamblea que cambiará el curso de los acontecimientos, cuando tomen la decisión de enviar una embajada a Aquiles. Así, aunque se trate de la misma noche, mientras los troyanos acampan al calor de las fogatas, los aqueos preparan acciones futuras. La misma noche da testimonio de dos actitudes diferentes por completo, la confiada de los troyanos y la desesperada de los aqueos. Queda claro que aunque ambos eventos se presenten en la misma noche, formalmente se sitúan en dos esquemas por completo distintos, cuales son los de la primera parte que se termina y los de la segunda parte que comienza. Ahora bien, como se sostiene aquí, la conclusión temática de la segunda parte se da al final del libro 16 con la muerte de Patroclo, que ocurre en el día 25, cuando aún no ha caído la noche. Ese mismo día, en el libro 17, continuará la lucha, que estará centrada en apoderarse del cadáver de Patroclo o defenderlo, ya no se trata de atacar a Troya o de presionar contra el campamento aqueo. Aunque se está en el mismo día, e incluso en la misma batalla, el sentido de la acción ha cambiado por completo, y si bien los troyanos no van a conseguir hacerse del cadáver, con la muerte de Patroclo quedarán imbuidos de una falsa seguridad que será su perdición; por su parte, los aqueos, comandados por el descomunal Ayante Telamonio, ahora luchan por el honor, ya no son guerreros a las órdenes de un rey, sino compañeros de armas de Aquiles, "el mejor de los aqueos". Así, de forma muy elegante, la primera parte termina en la noche del día 24* y esa misma noche comienza la segunda parte y, correlativamente, la segunda parte termina antes de que acabe la tarde del día 25, comenzando esa misma tarde la tercera parte. De este modo, el poeta logra que la unidad temporal de la noche les dé unidad a la primera y a la segunda partes, temáticamente diferentes, y que la unidad temporal de la tarde les dé unidad a la segunda y a la tercera partes, así mismo temáticamente diferentes. En ambos casos se encuentra la cuidadosa distinción de libros, entre el 8 y el 9, con la que termina la primera parte, y entre el 16 y el 17, con la que termina la segunda parte, sin que estas distinciones de libros conlleven distinciones temporales.

En este punto se impone dilucidar la relación que se da entre el hecho de que Aquiles haya pronunciado estos tres discursos con las luchas subsiguientes, toda vez que el héroe no solo es hombre de palabra, sino también de acción bélica. Por lo pronto, hay que hacer la constatación de que en cada una de estas tres partes un guerrero destacado emprende una serie de acciones de combate de orden excepcional, lo que en los estudios homéricos se conoce como *aristeía* —del griego *áristos*, el mejor—. Así, en la primera parte se destacará Diomedes; en la segunda, Patroclo; y en la tercera, el propio Aquiles. Para avanzar en el estudio de la cuestión, hay que ofrecer una rápida caracterización de estas tres intervenciones guerreras. El caso de Diomedes llama la atención porque cuando Agamenón pasa revista a sus tropas en preparación para los

grandes enfrentamientos que se avecinan, de un modo desconsiderado y brusco amonesta a Diomedes, de quien piensa que no se halla presto para asumir el combate. Con calma y ecuanimidad, Diomedes contiene a su compañero Esténelo, que comienza a contestarle a Agamenón, instándolo para que su respuesta se dé en el campo de batalla y no con meras palabras. Enseguida, ya en la lucha, Diomedes se muestra como un experto combatiente, que va llenándose de furor a medida que las acciones se hacen más encarnizadas, hasta el punto de atacar a los mismos dioses, a Afrodita por su imprudencia, a Ares por su intromisión, y alcanza a retar al propio Apolo. Por su parte, la entrada de Patroclo en combate viene avalada por el propio Aquiles, que lo reviste con su armadura y le da indicaciones precisas de hasta dónde debe llegar su intervención guerrera. El ataque de Patroclo causa estragos entre los troyanos, que lo toman por Aquiles, y en él mismo va creciendo la beligerancia de modo tal que no se contiene dentro de los límites que le señaló Aquiles, sino que al desbordarlos ataca al propio dios Apolo, sellando con ello su ruina. Finalmente, cuando Aquiles entra en combate no hay troyano capaz de oponerle resistencia, y tampoco el poeta menciona a ningún otro guerrero aqueo, cuya presencia opacaría las hazañas del esclarecido héroe. Mientras más troyanos mata, tanto más va llenándose de furor Aquiles, hasta el punto de irrespetar al propio dios Janto, uno de los ríos de la llanura troyana, que lo habría ahogado si no hubiera sido por la intervención de la siempre protectora Hera. Ello no hizo sino que Aquiles se ensoberbeciera más, hasta llegar a alardear que incluso atacaría al propio dios Apolo, si pudiera. Con este estado de ánimo se da el último duelo de la obra, en el que Aquiles mata a Héctor, sin que ello baste para saciar el desfogue de su ira.

Si bien en los estudios homéricos se identifican bajo el orden de la *aristeía* acciones destacadas de otros combatientes, como Agamenón, Héctor, Menelao o Ayante, en la presente interpretación se hace un uso estricto de esta noción para caracterizar específicamente las intervenciones guerreras de Diomedes en la primera parte, de Patroclo en la segunda y de Aquiles en la tercera. La razón para ello radica en la propia noción de *aristeía*, que no cabe atribuirle sino “al mejor de los aqueos” —por extensión, el mejor de todos los que combatieron en Troya—. Esto quiere decir que la caracterización de “mejor” se está aplicando aquí, aparte del propio Aquiles y en un sentido que hay que precisar, a Diomedes y a Patroclo. Para entender el significado de las acciones bélicas de estos dos héroes, hay que inscribirlas en el contexto en que ocurren en las primeras dos partes, yendo más allá de una consideración puramente lineal y argumentativa del poema. Si, como se ha dicho, la primera parte representa el conjunto de las acciones de la guerra en general, junto con las consecuencias del retiro de Aquiles en particular, cabe entender la *aristeía* de Diomedes como una referencia implícita a la figura de Aquiles. En efecto, desde la perspectiva lineal de desarrollo del argumento y dado

que Aquiles se ha sustraído del combate, es imposible que se lo muestre en plena lucha; sin embargo, desde la perspectiva simbólica según la cual en la primera parte se recogen los hitos de la totalidad de la guerra, es *imposible* que Aquiles no aparezca, dado el peso determinante que tiene como combatiente y que opera como insignia para el conjunto del contingente aqueo. Ahora bien, la caracterización de sufrir deshonra por parte de Agamenón, de excelencia en la lucha, de furor bélico exaltado y, especialmente, de atrevimiento, que lo lleva a enfrentarse incluso a dioses, son notas todas más propias de Aquiles que de Diomedes, que bajo esta perspectiva opera entonces como sustituto simbólico de Aquiles. Con ello no se está desvirtuando la figura guerrera de Diomedes; todo lo contrario. Al ser seleccionado como el guerrero que en esta primera parte llevará la representación vicaria de Aquiles, se le está reconociendo no solo su excelencia guerrera sino también sus calidades personales. Aparte de Patroclo, no puede encontrarse otro combatiente aqueo que pueda cumplir esta función simbólica de representar el Aquiles de la guerra hasta el momento anterior a la afrenta de Agamenón. No, por supuesto, ninguno de los Atridas, ni Agamenón ni su hermano Menelao, que, en cierto sentido, se hallan enfrentados a Aquiles. Tampoco el poderoso Ayante Telamonio, primo de Aquiles, según la tradición posterior, pero que tendrá un final ignominioso, cuando tras perder con Odiseo las armas de Aquiles, en medio de la noche se deje caer sobre su propia espada. No, por cierto, Odiseo, de carácter tan distinto a Aquiles, a quien este enfrentará abiertamente en el libro 9. Y los demás guerreros aqueos se hallan muy alejados de la excelencia como para ser dignos representantes de Aquiles. Frente a los mencionados, Diomedes, siendo un poderoso guerrero, se destaca por sus cualidades personales de tranquilidad, discreción, sensatez. De todos los héroes aqueos será el único que regrese indemne a su patria, donde llegará incluso a ser objeto de culto, todo lo cual sugiere una cierta benevolencia divina hacia él. Para concluir esta caracterización es importante mencionar que por *aristeía* de Diomedes se entiende su intervención en el libro 5, pues ya en el libro 8 se lo presenta como un guerrero de excelencia común, no como uno sobresaliente en extremo, y es natural que ello ocurra así, pues entre tanto la línea argumentativa se ha movido para mostrar las consecuencias que el retiro de Aquiles tiene para el bando aqueo.

Una vez que Aquiles le ha dado respuesta a la embajada enviada por Agamenón, los acontecimientos de la segunda parte comienzan a desarrollarse de modo tal que la intervención de Patroclo sea inevitable. En primer lugar, los combatientes más esforzados del bando aqueo, Agamenón, Diomedes y Odiseo, resultan heridos en rápida sucesión y las posiciones aqueas quedan vulnerables. Después de intervenciones alternadas de los dioses a favor de uno y otro bando, los troyanos comienzan a invadir el campamento aqueo, a pesar de los ingentes esfuerzos de los guerreros que aún luchan, liderados por Ayante Telamonio. En

estas condiciones, y tras la solicitud del anciano Néstor, Aquiles da su aprobación al ingreso de Patroclo en batalla. El largo día de combate sirve así como preparación para la *aristeía* de Patroclo, que entra en combate en lugar de Aquiles, a nombre de él y revestido de su armadura, hasta el punto que los troyanos lo toman por Aquiles y que el mismo Héctor se jacta creyendo haber dado muerte al mayor héroe aqueo; igual que Diomedes en la primera parte, Patroclo osará enfrentarse incluso al dios, lo que será la causa de su ruina. Por esto, como se ha hecho notar con frecuencia, la muerte de Patroclo representa también la muerte del propio Aquiles, como lo da a entender el duelo de Tetis y las demás nereidas por Patroclo y el tono luctuoso que a partir de entonces toman todas las palabras y las actitudes de Tetis. De este modo, con la segunda parte se alcanza un culmen argumentativo en el que la muerte de Patroclo es un anticipo cierto de la muerte del propio Aquiles. En el plano simbólico, es decir, en cuanto la figura de Patroclo opera como referencia a Aquiles, en esta segunda parte se representa la muerte de Aquiles, "el mejor de los aqueos", y el mejor de todos los combatientes de la llanura troyana. Con ello se manifiesta la angustiosa e ineludible precariedad de la condición humana. Esta es la parte central de la obra, el día central de la acción completa del poema, si bien, por supuesto, la muerte de Patroclo al cerrar esta parte no va a encontrarse en el libro central del poema, final del libro 12 y comienzo del libro 13, lugar que se encuentra subsumido en esta segunda parte y que no ocupa un lugar destacado desde el punto de vista estructural ni temático.

Ahora bien, dentro de este contexto simbólico hay que tener cuidado para otorgarle a la fulgurante aparición de Aquiles en la tercera parte un significado acorde. En efecto, en este orden de ideas es necesario conjuntar la representación de Aquiles durante la guerra de Troya hasta antes de sufrir la deshonra por parte de Agamenón —representado en la *aristeía* de Diomedes— y la representación de Aquiles cuando casi toma la ciudad, antes de ser muerto con la ayuda del dios —representado en la *aristeía* de Patroclo— con la *representación* de Aquiles cuando ataca y mata a Héctor, le rinde honras fúnebres a Patroclo y tiene una reconciliación con su enemigo. En otras palabras, si en el orden simbólico, expresado en la estructura pedimental del poema, donde una parte central principal está flanqueada por dos partes laterales menores, Aquiles ha aparecido primero en su brillo como guerrero y después en la culminación de sus acciones bélicas que lo conducen a la muerte, se impone examinar qué sentido tiene la propia presentación de Aquiles en la tercera parte, esto es, dentro de un orden diferente del que pide el mero desarrollo lineal argumentativo de la acción. Para abordar esta difícil cuestión hay que partir del hecho de que en el orden simbólico en la tercera parte Aquiles ya está muerto. Si Patroclo representa a Aquiles específicamente cuando habla —la primera intervención oral de Patroclo se da cuando se comienza a preparar su entrada en combate (11.602-606)—, la

aparición de su espectro conlleva la nota simbólica de que Aquiles ya está en el reino de los muertos. Es cierto que en la culminación de su *aristeía* Aquiles matará a Héctor, pero se trata de un conjunto de acciones guerreras que Aquiles emprende y cumple completamente por sí solo, donde el resto de los guerreros aqueos son apenas espectadores de sus hazañas. En el orden lineal, ya se vio, en la *aristeía* de Aquiles no puede intervenir ningún otro guerrero para que de ningún modo su gloria se vea disminuida, mas en el orden simbólico esta suficiencia se vuelve soledad, como la soledad del difunto a quien nadie ya puede acompañar. De este modo, las honras fúnebres se hallan referidas así mismo a Aquiles, tanto en el duelo como en los juegos. En un primer momento, y a pesar de las diferentes expresiones del héroe en contrario, Aquiles no puede evitar sufrir el pesar por su propia muerte, que no puede acallar ni siquiera el cruel ceremonial apotropaico, con sacrificios animales y humanos, en el túmulo funerario de Patroclo. Esto ayuda a explicar también que Aquiles siga encarnizado con el cadáver de su enemigo muerto, pues su deceso no logra aminorar el pesar por el suyo propio, ni el peso insoportable de su propia muerte. En este momento solo la intervención divina podrá traer la tan anhelada paz al alma del héroe. Aquiles alcanza el sosiego espiritual solo por medio de la reconciliación con Héctor, ante la presencia de sus respectivos ancestros, Peleo y Príamo, con lo que los moradores del Hades establecen un vínculo con los antepasados que los generaron y la muerte no queda así escindida de la vida. Por ello, para Aquiles es fundamental que se celebren los funerales de Héctor, no solo como gesto humanitario, sino como motivo de verdadera reconciliación entre los difuntos, a los que ya como tales no puede separar ningún desacuerdo. Por esto, el verso más estremecedor del poema es aquel en el que el propio Aquiles levanta el cuerpo inerte de Héctor y lo deposita sobre una litera (24.589) para que sus compañeros lo suban luego a la carreta.[20] Unidos así los cuerpos de los dos héroes, compartirán ahora el mismo destino. Aquiles sale de la *Ilíada* en medio del sueño (24.675) que, como "hermano gemelo de la muerte" (16.672), es signo inequívoco de su propia muerte.[21]

A partir de estas dilucidaciones queda claro que los dos principios de composición, el lineal y el pedimental, determinan la estructuración del poema en tres partes. Bajo la perspectiva *lineal* el argumento se desarrolla desde la ira hasta la reconciliación, pasando por la deshonra, la impotencia, la alegría, la fatuidad, la adulación, la falsedad, la lealtad, el sacrificio, la tristeza, el desconsuelo, la amargura, el odio, el honor y el respeto. Se trata, en efecto, de la ira que Aquiles siente ante la deshonra a la que lo somete Agamenón, su impotencia cuando la diosa impide que le responda con las armas y hace que se contenga, la triste alegría de

20 Véase Lynn-George (1996), Most (2003), Flórez (2011a).

21 Véase Adenda 15: "Aquiles en el Hades en la *Ilíada*".

Andrómaca cuando comparte los últimos momentos felices con su marido Héctor y el hijo de los dos, el pequeño Astianacte, la fatuidad de los troyanos cuando acampan en la llanura a la luz de las estrellas, la adulación de los legados aqueos a Aquiles para que retorne al combate, la falsedad de Odiseo con Aquiles y de su reporte a Agamenón, la lealtad directa e incondicional de Patroclo hacia su jefe y compañero, el sacrificio supremo de Patroclo en el combate, la insondable tristeza de Aquiles ante la muerte de Patroclo, el desconsuelo de Andrómaca al enterarse de la muerte de Héctor, la oscura amargura que no deja a Aquiles y que se convierte en odio insaciable hacia su enemigo, el homicida de Patroclo, el honor que se le dispensa a Patroclo y que también ganan los competidores en los juegos, el respeto de Aquiles a los dioses que lo conducirá a la reconciliación final. Estos y otros motivos de orden emocional y psicológico van jalonando el desarrollo lineal de la obra, que toma de la guerra solo los materiales y el contexto para construir un poema donde se recogen las más profundas tonalidades del espíritu humano. En este respecto, en la primera parte se presenta una situación humana de conflicto, normal, podría decirse, donde los participantes toman diversas medidas para evitar que el desacuerdo se agrave, lo que no se da, sino que de modo imperceptible deviene irresoluble; en la segunda parte se busca la resolución del conflicto mediante los legados, pero dicho acercamiento no solo termina en un nuevo fracaso, sino que la disensión entre los jefes lleva a un escalamiento de las acciones guerreras hasta llegar a la muerte de uno de los combatientes emblemáticos; en la tercera parte se da la abierta manifestación de los sentimientos entre los héroes griegos y de cara a sus enemigos comunes, ahora no hay espacio sino para la venganza y la ignominia, en donde tampoco se encuentra el tan anhelado sosiego, que solo será posible por la vía de la reconciliación suscitada por la intervención divina. A partir de todo ello puede argüirse que no cabe tomar la cólera, la primera palabra del texto, en sentido estrictamente literal, como si este sentimiento fuera el verdadero protagonista del poema; ciertamente con la cólera se hace referencia a la cólera, pero también al conjunto de sentimientos y emociones que se asocian al desarrollo argumentativo de la obra, cuyo tratamiento articulado y conjunto manifiesta la suprema grandeza del poeta P, de Homero sin más. Ahora bien, si además en la estructura de este magnífico poema logra dilucidarse otro motivo que interviene en su composición, ya simplemente no hay espacio para la admiración. En efecto, a partir del principio *pedimental* de composición puede identificarse el admirable propósito implícito de la *Ilíada*, en conformidad con el cual en la primera parte se muestra al guerrero Aquiles, autor de grandes gestas bélicas; en la segunda parte se ofrece la muerte de este guerrero como resultado de sus compromisos heroicos; en la tercera parte, el guerrero muerto es objeto de duelos indecibles y recibe las mayores honras fúnebres, pero la anhelada paz se alcanzará solo en la reconciliación con el enemigo, en lo que se manifestará su verdadera grandeza.

Aparte de la inigualable maestría del poeta P para presentar estos dos motivos dentro de un único desarrollo argumentativo y la misma estructura formal, hay que hacer notar que en estos dos principios de composición, el lineal y el pedimental, se recogen diferenciadamente determinaciones fundamentales del ser humano. En el orden lineal los diversos aspectos de lo humano van manifestándose en los diferentes caracteres y situaciones de la obra, comenzando por Aquiles en el primer verso (1.1) y terminando con Héctor en el último verso (24.804), motivo con el que se muestra el propósito fundamental de la obra de reconciliar el principio con el final. En el orden pedimental la existencia humana se manifiesta en sus tres grandes momentos de vida, muerte y Hades, donde Aquiles se toma como ejemplo paradigmático de lo humano, pues no en vano él es "el mejor de los aqueos". Es decisivo hacer notar aquí la confluencia de los dos órdenes en el tema de la reconciliación, pues gracias a ella el desarrollo lineal alcanza la debida clausura —de otro modo, se tendría a un Aquiles rencoroso para siempre, que le restaría su condición heroica— y la construcción pedimental encuentra el equilibrio formal —con lo que se le niega a la muerte que sea la última palabra de lo humano—. Estos dos órdenes de composición de la *Ilíada* se presentan en la siguiente tabla.

Tabla 7. Órdenes de composición de la *Ilíada*

<table>
<tr><th></th><th></th><th>Primera parte</th><th>Segunda parte</th><th>Tercera parte</th></tr>
<tr><td rowspan="2">Orden lineal</td><td>Acción de Aquiles</td><td>Se retira del combate</td><td>Toma una decisión ambigua</td><td>Hace duelo por Patroclo.
Toma venganza en Héctor.
Se reconcilia con Héctor</td></tr>
<tr><td>Acción de los troyanos</td><td>Establecen posiciones en la llanura</td><td>Asaltan el campamento aqueo</td><td>Son repelidos dentro de la ciudad. Héctor cae ante Aquiles. Rinden honras fúnebres a Héctor</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Orden pedimental</td><td>Personaje</td><td>Diomedes</td><td>Patroclo</td><td>Aquiles</td></tr>
<tr><td>Sentido</td><td>Vida de Aquiles</td><td>Muerte de Aquiles</td><td>Aquiles en el Hades</td></tr>
</table>

Fuente: Elaboración propia.

En este punto es pertinente hacer una revisión del tema de la distribución de los días en la *Ilíada*. Aparte de la concentración de acontecimientos en la segunda parte, que coincide parcialmente con el día central, el día 25, hay que hacer referencia al doble grupo de veinte días que corresponden tanto al primer libro como al último. Como el detalle de la cuenta de estos días ya se presentó, baste decir aquí que cada uno de estos dos bloques de veinte días se compone de tres tipos de acontecimientos, humanos, divinos y aquileicos, en parcial superposición entre ellos, por lo que no se trata simplemente de sumar el número de días que toma cada una de estas clases de eventos. Si se principia después de los

primeros siete versos de la obra —donde se ofrece el motivo general del poema—, puede decirse que este primer libro comienza con la muerte que la peste ha llevado al campamento aqueo, tema que dura diez días. Luego, y en parcial superposición con este periodo de tiempo, se encuentra el banquete de los dioses donde los etíopes, que tiene una duración de doce días, y termina en el día 20. Por último, está la situación de un Aquiles encolerizado, no durante un periodo específico de tiempo, aunque sí desde su disputa con Agamenón en la asamblea, que tuvo lugar en el décimo día; se supone que su cólera comienza a encontrar cierto resarcimiento a partir del día 20, una vez que su madre Tetis, el día que los dioses regresan al Olimpo, logra la promesa de Zeus de permitir el avance de los troyanos de modo que los griegos devuelvan el honor a Aquiles. Este lapso de veinte días comprende, pues, la muerte de los hombres, el banquete de los dioses y la ira de Aquiles. En el último libro se tiene una suma así mismo de veinte días, periodo en el que se dan, también con una parcial superposición, los siguientes eventos: una disputa entre los dioses por el maltrato de Aquiles al cadáver de Héctor, disputa que ya está en el noveno día y que se superpone parcialmente con el feroz comportamiento de Aquiles hacia su difunto enemigo, al que ha infligido vejámenes desde el mismo día de su muerte; la orden de Zeus de entregar con rescate el cuerpo de Héctor y el cumplimiento de dicha orden ese mismo día por parte de Aquiles y Príamo; está, por último, la conducción del cuerpo de Héctor a Troya, la recolección de la leña, los funerales y el banquete fúnebre, todo lo cual abarca once días. En estos veinte días se dan, pues, la ira de Aquiles, la disputa de los dioses y los funerales de Héctor. De este modo, en el primero y en el último libro el poeta P construye dos periodos iguales de tiempo, con acciones equivalentes, que en el primer libro conducen del mundo de los mortales al ser de Aquiles pasando por la intervención de los dioses y que en el último libro llevan del ser de Aquiles al mundo de los mortales pasando por la intervención de los dioses. Queda claro así que el poeta utiliza estos tiempos largos como medio y como criterio para entrar en el ámbito iliádico y para salir de él, donde este ámbito se caracteriza por la conjunción de la condición mortal humana, de la condición inmortal divina y de la cólera aquileica. En esta forma, el poeta crea el universo literario, sin solución de continuidad con el mundo histórico propiamente tal, que queda subsumido bajo la narración poética y sometido a sus reglas. Homero ha creado la literatura.

La creación homérica, que nunca dejará de causar la mayor admiración, consiste en disociar del espacio y del tiempo de su ocurrencia fáctica aquellos materiales que utilizará en el poema para reconstruirlos en el espacio y el tiempo poéticos; en esta reconstrucción dichos materiales adquieren un nuevo sentido al ponerse al servicio de la estructura y de la forma del poema. En este orden de ideas, la *Ilíada* toma la figura de Aquiles, imbuida ya desde la primera línea de

una cólera producto del deshonor que se le ha infligido, para desarrollar a partir de ella el conjunto de emociones, razones y decisiones que atraviesan la condición humana hasta su arribo dramático a la reconciliación del héroe consigo mismo una vez se ha reconciliado con su enemigo. Esos materiales se inscriben, a su vez, en un marco simbólico que se cruza perpendicularmente con el desarrollo lineal descrito, elevándolo así a la condición universal propia de todo ser humano de vida, muerte y Hades. Nunca se insistirá lo suficiente en que la *Ilíada* no es un relato de acontecimientos del décimo año de la guerra de Troya, entre otras cosas porque el poeta somete la guerra de Troya a su propósito poético, y no al revés, con lo que en el poema harán presencia discreta eventos de dicha guerra, pero asumidos bajo la nueva condición poética. Como si este logro no fuera suficiente, el poeta P ha tenido la clarividencia de comprender que la creación artística debe ofrecer en sí misma claves que hagan posible su interpretación como tal creación artística. En otras palabras, la *Ilíada* ofrece la primera crítica de sí misma, donde, por supuesto, la palabra "crítica" se toma en el sentido de juicio, no en el sentido vulgar de invectiva. La identificación de estas claves es decisiva para la interpretación del poema, pues ello permite afirmar que el propio poeta asume el carácter literario que posee su obra.

La primera de estas claves que permiten dilucidar una actitud crítica de P respecto de su propia obra se encuentra precisamente en el libro 9 —el primer libro de la decisiva segunda parte—, cuando los legados de Agamenón arriban a la tienda de Aquiles para buscar convencerlo de que deponga la ira y regrese al combate. Antes de citar el pasaje correspondiente, bien vale la pena hacer mención de la incongruencia que atraviesa el envío de la delegación, pues según el texto llegan tres, Odiseo, Ayante Telamonio y el anciano Fénix, antiguo preceptor de Aquiles, sin embargo, la forma gramatical usada, que es el dual, implica que van solo dos. Se trata, como no puede ser para menos, de uno de esos pasajes que deleitan a los estudiosos, que ven allí razones para defender sea la posición oralista, sea la posición escriturista. Lo cierto es que dicha diferencia entre la forma gramatical y el sujeto sirve para llamar la atención a la construcción material del poema como tal, y funciona, en ese sentido, como una excelente introducción al pasaje en cuestión:

> Llegaron ambos a las tiendas y a las naves de los mirmidones
> y lo hallaron deleitándose el ánimo con la sonora forminge,
> bella, primorosa, que encima tenía un argénteo clavijero.
> La había ganado de los despojos al destruir la ciudad de Eetión
> y con ella se recreaba el corazón y cantaba gestas de héroes.
> Solo Patroclo en silencio estaba sentado frente a él,
> aguardando a que el Eácida dejara de cantar.

> Los dos avanzaron, con Odiseo de la casta de Zeus, en cabeza,
> y se detuvieron ante él. Saltó atónito Aquiles
> con la forminge, abandonando el asiento donde estaba sentado.
> Igualmente, Patroclo, al ver a los hombres, se levantó. (9.185-195*)

El lector desprevenido quizás se extrañe ante la vista del más poderoso héroe deleitándose con el canto acompañado de la lira. Suele entenderse la Embajada en el sentido único de los discursos de los tres enviados y las respuestas de Aquiles, pero, sin duda, el poeta ha querido no solo mostrar al héroe en esta faceta sino que justamente fuera interrumpido y sorprendido en ella por los legados aqueos. ¿De qué se trata esta escena? Por supuesto, en una cultura de la oralidad estas actividades corresponden a la formación de los nobles, príncipes y reyes, hábiles no solo con la espada sino también con la palabra, y esta en su uso tanto político en la asamblea como cultural en el canto. Pero aquí hay más. En primer lugar, el poeta hace énfasis en el bello instrumento, la forminge, una especie de lira, de la que el guerrero se apropió cuando conquistó la ciudad cilicia de Tebas, donde reinaba Eetión, a quien mató junto con sus siete hijos. Hay que tener presente en este contexto que Eetión era el padre de Andrómaca, la mujer de Héctor. Ahora bien, el héroe canta "la gloria de los hombres" (*kléa andrô̱n*), expresión cuyo significado queda bien recogido como "gestas de héroes". No hay razón para pensar que por el uso de este instrumento, la lira, se trata solo de cantos líricos; por el contrario, la procedencia del instrumento habla también de que aquí hay cantos épicos referidos a héroes antiguos y, con alta probabilidad, también a Aquiles, pues no son muchos los héroes a los que el propio Aquiles pueda cantar. El deleite de su ánimo y la alegría de su corazón expresan una particular complacencia en el contenido del canto. Sentado frente a él, conformando toda su audiencia, se halla Patroclo, a la espera de su turno para cantar. Hay que tener en cuenta que el nombre de Patroclo, *Patróklee̱s*, significa "aquél que tiene la gloria [*kléos*] de los antepasados [*páteres*]", por lo que cuando Aquiles canta la *kléa andrô̱n*, "la gloria de los ancestros" (9.189), está cantando al propio Patroclo, oyente y objeto del canto de su amigo íntimo. En otras palabras, los dos héroes están cantando sus propias hazañas, sus gestas en Ilión, por lo que la brusca interrupción ocasionada por la embajada, al impedir que Patroclo tome la voz, lanza un presagio ominoso sobre los acontecimientos que están al cabo de ocurrir. Nótese que el asombro que le causa la presencia de los enviados hace que Aquiles se ponga de pie de un salto, todavía con la lira en la mano, reacción que también tiene Patroclo. La embajada, pues, se inscribe, interrumpiéndolo, en medio del canto que los queridos amigos Aquiles y Patroclo ejecutan de sus propias acciones gloriosas.[22]

22 Nagy (2013, 68) explica: "The name of this hero in its full form, *Patrokleēs,* matches in meaning the name given to the wife of Meleagros in the *ainos* narrated by Phoenix: she is

Esta escena funciona así como signo del propio poema. En efecto, aquí Aquiles se encuentra cantando las propias hazañas que son tema de la *Ilíada*, que se muestran aquí solo de perfil, sin que el lector alcance a discernir nada de ellas, salvo que se trata de las gestas de héroes. Aquiles ejecuta el canto con apoyo de un instrumento primoroso (*daidaléei*, 9.187), que perteneció a la familia de la esposa de Héctor, con lo que en la conjunción de voz e instrumento se hace alusión a la confrontación de los dos grandes héroes. La alegría de Aquiles es señal inequívoca de que las proezas que canta le son favorables. Patroclo lo escucha en solitario, aguardando su propio turno para entonar el canto. Justo en ese momento irrumpen los embajadores, interrumpiendo la acción, tanto el canto de Aquiles como su inminente traspaso a Patroclo. Es inevitable no asociar este intempestivo acto con la funesta consecuencia que tendrá la embajada, cuando Aquiles, en un intento de ayudar sin tener que romper su promesa, envíe a Patroclo en su lugar, sin tomar en cuenta que en el canto no alcanzó a hacer un traspaso efectivo de su voz a Patroclo. La sorpresa, tanto de Aquiles como de Patroclo, recoge el aciago sentido de la abrupta llegada de la embajada a la tienda de Aquiles. La composición de la escena da cuenta de que Patroclo, a la vez que participa del canto como tal, según el desarrollo lineal del poema, obra también como sustituto de Aquiles, de quien es su clave simbólica. Por eso, en el verso central de la obra se recoge en una síntesis genial esta doble estructura lineal y simbólica de la *Ilíada*: "aguardando [Patroclo] a que el Eácida dejara de cantar" (9.191).

La segunda clave que permite discernir una toma de posición del poeta en relación con la obra creada y con el acto de creación la constituye el destacado pasaje en el libro 18 de la elaboración que el dios Hefesto hace de las armas de Aquiles.[23] Sin necesidad de entrar en un estudio extenso del texto, baste indicar aquí las circunstancias y el sentido de la escena. Héctor ha despojado al cadáver de Patroclo de las armas que portaba, las que Aquiles le había prestado para que su entrada en combate fuera más aterradora. Sin la armadura, Aquiles queda imposibilitado de participar en la batalla y vengar a su amigo caído. Su madre, la diosa Tetis, se dirige entonces a la residencia del dios artesano, Hefesto, para pedirle que le confeccione un nuevo armamento a su hijo, petición a la que el dios accede, advirtiendo, eso sí, que estas armas no librarán

Kleopatra (*Iliad*, IX 556). These two names, *Patrokleēs-Kleopatra*, both mean 'the one who has the glory [*kleos*] of the ancestors [*pateres*]'. Both these names amount to a periphrasis of the expression *tōn prosthen… klea andrō̱n | hērōōn*, 'the glories [*kleos* plural] of men of an earlier time, who were heroes' (*Iliad*, IX 524–525)" ["En su forma completa el nombre de este héroe, *Patrokleēs*, concuerda en significado con el nombre que se le da a la esposa de Meleagro en el *ainos* [historia] que narra Fénix: ella es *Kleopatra* (*Ilíada* 9.556). Estos dos nombres, *Patrokleēs-Kleopatra*, significan 'aquel que tiene la gloria [*kleos*] de los ancestros [*pateres*]'. Ambos nombres equivalen a una perífrasis de la expresión *tōn prosthen… klea andrō̱n | hērōōn*, 'las glorias [*kleos*, en plural] de los hombres de antaño, que eran héroes' (*Ilíada* 9.524-525)"].

23 Véase Becker (1995), Bocchetti (2006), Alden (2011), Flórez (2011a), Squire (2013).

al héroe de la muerte. El poeta ofrece entonces la escena de la fabricación de las armas. Se trata de un texto magistral donde las acciones de forja de la armadura conducen a su propia descripción, ante todo del magnífico escudo, en cuyo centro se encuentra, en primer lugar, la tierra y el cielo (18.483-489); después se describen dos ciudades, una de las cuales está en paz (18.490-508), mientras la otra se halla en guerra (18.509-540); enseguida se presentan diferentes escenas agrícolas, de arado (18.541-549), cosecha (18.550-560) y vendimia (18.561-572), a las que suceden varios cuadros pastoriles (18.573-606); el conjunto se cierra con el río Océano (18.607-608), que circunda el escudo, constituyendo su borde exterior. Todos estos cuadros se muestran con tal primor (*daídala pollá*, "muchos primores", 18.482) y riqueza de detalles que los objetos parecen dotados de vida propia, como si ya no se tratara de una representación sino de las propias cosas. Esta descripción poética de una obra de arte se denomina 'écfrasis', lo que quiere decir que en la palabra se da una reduplicación artística del objeto artístico original. Se entiende, entonces, que el texto que describe una obra de arte divina deba él mismo alcanzar una cota de sublimidad que recoja en un segundo momento aquella perfección primera. Es en este sentido que el conjunto de la escena poética se ha llamado 'Escudo de Aquiles' para distinguirlo del objeto mismo descrito, el escudo de Aquiles. Cuando temprano a la mañana siguiente Aquiles recibe la magnífica armadura, sus valientes guerreros mirmidones se espantan ante su vista, mientras que la reacción del héroe es de una absorta fascinación donde la admiración por la obra del dios se mezcla con el furor de la venganza (19.15-18).

Quizás no haya un pasaje de la *Ilíada* más estudiado e interpretado que el Escudo de Aquiles. Para el propósito presente hay que llamar la atención ante todo al lugar que ocupa dentro de la estructura total de la obra. Muerto Patroclo, Aquiles ha anunciado que deja atrás su rencilla hacia Agamenón ya que ahora tan solo le preocupa tomar su venganza en Héctor (18.112-115). Entonces esa noche, mientras los aqueos rinden tributo fúnebre al cuerpo de Patroclo y los troyanos imprudentemente acampan de nuevo en la llanura, Tetis se dirige donde Hefesto a solicitarle la fabricación de las armas para que su hijo pueda reintegrarse al combate al día siguiente. De este modo las dos escenas artísticas de la *Ilíada*, el breve canto de Aquiles en presencia de Patroclo y la larga fabricación de las armas de Aquiles, se corresponden y se equilibran. La primera escena anticipa el aciago destino de Patroclo, y del propio Aquiles, cuando el canto en el que los dos héroes hallan solaz es interrumpido por la ominosa embajada de Agamenón. De la embajada resultará, en el discurso de Aquiles, un ambiguo compromiso del guerrero, que se materializará en el envío de Patroclo en su lugar, sustitución que no cuenta con un buen sino, como lo indica el hecho de que por la interrupción de los legados Patroclo no hubiera alcanzado a sustituir en el canto a

Aquiles. Ahora, muerto Patroclo, Aquiles pronuncia su discurso en el que deja su ira por Agamenón y la dirige hacia Héctor. La fabricación de las armas anticipa el cumplimiento de este nuevo propósito, si bien los motivos que el dios forja en el escudo van más allá de la mera intención de venganza de Aquiles en este momento. En efecto, a diferencia de los demás escudos, que ofrecen motivos intimidantes y terribles, el nuevo escudo de Aquiles presenta a la comunidad humana enmarcada entre el cielo y el océano. Si bien muchos motivos del Escudo pueden asociarse con acontecimientos particulares de la gesta iliádica, la significación del Escudo desborda el mero calco de los conflictos ocurridos y apunta a una nueva dimensión de lo heroico, donde el héroe transa su vida por la reconciliación con su enemigo y la consiguiente gloria imperecedera. En otras palabras, el Escudo muestra, sin que los personajes lo entiendan muy bien, cuál será el desenvolvimiento de la acción épica en la última parte del poema.

De este modo pueden entenderse las dos escenas poéticas de la *Ilíada* en las que la figura de Aquiles cumple un papel central como claves críticas que la propia obra dirige a su carácter literario. En ellas se anticipan, condensándolos, los acontecimientos a punto de ocurrir, y si bien los gestos y reacciones de los personajes muestran que algo alcanzan a entrever de dicha anticipación, no tienen, empero, plena conciencia de lo que allí está en juego. El inigualable genio del poeta reside en haber elegido las escenas artísticas del canto y de la écfrasis como lugar privilegiado para hacer alusión al carácter artístico de la propia obra. En ello el poeta P muestra una singular comprensión del carácter de la obra de arte, que él no entiende como clausurada en sí misma, sino como abierta a partir de ciertos signos de la propia obra que remiten a su condición efectiva de obra de arte. Así, las acciones de recepción e interpretación de la obra de arte la completan de un modo esencial, pues son respuesta a invitaciones e interrogantes formulados por la propia obra. En suma, el primero de los poetas no solo constituye el ámbito propio donde la obra literaria se conformará como una verdadera nueva creación, sino que en ella misma establece claves que apuntan a su naturaleza como creación artística. Así el autor no es solo poeta, esto es, creador, sino también crítico, con lo que abre la vía a la recepción e interpretación de la obra, movimientos esenciales en los que se perfecciona el ser de la obra de arte.

Uno de los aspectos más extraordinarios de la naciente cultura occidental reside en el hecho de que ya muy pronto, en el plazo de no más de cincuenta años, la *Ilíada* fue objeto de una acción de recepción e interpretación dignas de su genio. El poeta de la *Odisea*, Q, ofrece su poema como continuación de la *Ilíada*, pero se trata de una continuación creadora y crítica. Tanto ha aprendido Q de su maestro P que propone su obra no solo como continuación de aquella primera, sino como su alternativa y hasta su remplazo.

B. "Yo más querría ser siervo": el intérprete de la *Odisea*

A diferencia de la *Ilíada*, cuyo título pide su propia interpretación para no ser reducida a una *Aquileida*, la *Odisea* se presenta desde el título mismo como el recuento épico de las gestas de ese noble varón, Odiseo.[24] No hay que ver, por supuesto, en dicha inmediatez del título una menor perspicacia del poeta Q frente a su homólogo P; todo lo contrario. El corrimiento del título para que se cree una asociación directa entre el poema y su protagonista debe entenderse como una estrategia de Q mediante la cual anuncia un propósito poético igualmente diferenciado frente al de P. El poeta de la *Odisea* fija su héroe como eje no solo de su poema sino también de su propósito poético, para cuya comprensión debe tenerse presente siempre como su correlato el poema iliádico. Con la *Odisea* no se trata, pues, tan solo del anuncio de un poema de corte por completo diferente al de la *Ilíada*, sino de suscitar ya en ello una determinada comprensión así mismo de la *Ilíada*. Con la elección de su forma poética, Q abre una interpretación de la *Ilíada* en sus propios términos, es decir, y a pesar de que su título lo desmiente, Q entiende la *Ilíada* como el poema de Aquiles. De este modo, comienza a preparar la confrontación de los dos modelos heroicos y la final rendición del primero al segundo.[25]

A partir de esta nueva comprensión de su propósito poético, para la construcción de su poema Q elige materiales por completo diferentes de los de P. Si el poeta de la *Ilíada* subordina el acaecimiento de acontecimientos exteriores a su propósito primario de construir el conflicto interno de Aquiles, el poeta de la *Odisea* opta precisamente por el desarrollo de eventos exteriores que cubren todos los mundos posibles. No se trata, por supuesto, de una dicotomía estricta, puesto que en algún momento Aquiles mismo se hunde en el torbellino de las acciones guerreras, del mismo modo que en algún momento Odiseo se concentra en los estados de su corazón —movimientos que de una manera curiosa, pero quizás no por coincidencia, ocurren hacia la misma altura en el desarrollo del poema—; empero, la ferocidad desconocida de Aquiles como guerrero muestra que en dichos actos está guiado más por el furor de su corazón que por las

24 Véase Adenda 16: "Sobre la *Odisea* en general".

25 Para esta línea interpretativa ha sido decisiva la comprensión que Altman (2012, 383) ofrece de la *Odisea* a partir de las palabras que Aquiles le dirigió a Odiseo en el Hades (*Odisea* 11.487-503): "But there is a problem: these words of Achilles are found in the *Odyssey*, not the *Iliad*. Achilles does not say them, Odysseus does: we are listening to Odysseus' Achilles" ["Pero hay un problema: estas palabras de Aquiles se encuentran en la *Odisea*, no en la *Ilíada*. No es Aquiles quien las pronuncia, sino Odiseo: estamos escuchando al Aquiles de Odiseo"]. Si bien la lectura que aquí se propone de la *Odisea* se basa en esta perspicaz y esclarecedora observación de Altman, la interpretación propuesta, tanto de la *Odisea* como de su funcionamiento dentro de la *República*, difiere por completo de la de Altman.

necesidades de la estrategia, a la vez que Odiseo apela a su corazón como recurso para afrontar los duros eventos exteriores.

La *Odisea* se centra, pues, en las gestas de un hombre, Odiseo. Pero, ¿qué le ocurre a este hombre que sea digno de ocupar el espacio de una épica mayor? En este caso, y a diferencia de lo que sucede en la *Ilíada*, Q ha asumido un tema corriente de los poemas del ciclo épico, cual es el del regreso de los héroes griegos a casa después del saqueo y la destrucción de Troya. Este tema, sin embargo, se desarrolla de un modo singular que es indispensable tener presente. A pesar de la distancia que toma de su modelo iliádico, Q ha aprendido de P técnicas de construcción poética a las que no puede renunciar so pena de reiterarse en el relato vulgar de las obras del ciclo épico. En relación con la estructura general del poema, Q ha sabido reconocer la importancia de la distinción entre la narración literal y su significado simbólico, que tan bien expresada está en la composición iliádica con el caso de la muerte de Patroclo, efectiva en el orden literal de la narrativa, simbólica en el orden pedimental de la estructura, donde anticipa y representa la muerte del propio Aquiles. Es importante precisar que esta distinción de los dos órdenes se da en un espacio vertical de significación, de modo que puede pensarse el orden simbólico como situado por encima o por debajo del orden literal, pero no a su mismo nivel. Ahora bien, como principio de composición de su obra, Q asume *sin más* esta diferencia entre los dos órdenes, es decir, elabora en un mismo movimiento la narración literal y su significado simbólico. De este modo, el desarrollo literal del poema lleva consigo su propio significado, sin que se requiera una instancia adicional en la que se le otorgaría el peso simbólico que por sí mismo no tendría, como ocurre en la *Ilíada*. Así, la simplicidad del título "Odisea" es engañosa, pues la expresión arrastra en sí dos movimientos coincidentes, el del héroe que regresa y el del hombre que se hace a sí mismo en este regreso, sin que quepa privilegiar ninguno de los dos motivos sobre el otro, pues su distinción es solo conceptual y el cumplimento del uno equivale a la consumación del otro y viceversa. De este modo, Q logra crear en el espacio de la significación un poema más punzante, que gana en agilidad y agudeza lo que pierde en fuerza y profundidad.

De modo semejante a la *Ilíada*, la *Odisea* transcurre en un breve periodo de tiempo, cuarentaiún días, lapso en el cual Q logra incluir la suma de eventos que han acaecido a lo largo de diez años, desde la caída y destrucción de Troya hasta el momento actual, cuando se inicia el regreso del héroe. Empero, a diferencia de la *Ilíada*, que utiliza el tiempo como principio de delimitación de las acciones propias del poema tanto en su principio como en su final, la *Odisea* establece el espacio como recurso para situar el comienzo de las acciones que irán conduciendo al héroe desde el lugar más lejano, una isla perdida en el mar, hasta el más cercano, su propia casa y su propia cama. En cierto momento, el poeta Q apelará al recurso

iliádico del tiempo en un bloque indiferenciado de días para marcar el paso definitivo del ámbito fabuloso en el que se halla perdido Odiseo a uno semifabuloso que lo acerca al espacio real de su isla. El número de días y su distribución no se ajustan, sin embargo, a ningún patrón coordinado con el desarrollo de las acciones, si bien se mantiene el uso iliádico de señalar la densidad del tiempo mediante el apretujamiento de muchos eventos en lapsos muy breves, sin llegar al día único del centro de la *Ilíada*. Teniendo noción clara de la importancia decisiva del tiempo en la *Ilíada* y del espacio en la *Odisea*, quizás pueda enunciarse a modo de formulación heurística que el principio de composición de la *Ilíada* es el tiempo, mientras que el de la *Odisea* es el espacio. Todo esto ya da a entender que en la *Odisea* el manejo del tiempo es muy diferente al de la *Ilíada*. En efecto, al conllevar las acciones su propio significado dentro de la organización poética, prácticamente todos los días de la *Odisea* vienen marcados por una acción específica. Si se excluyen los veintitrés días que le toma a Odiseo la construcción de la balsa, la navegación desde Ogigia y el naufragio que lo deja en Esqueria, meros 266 versos, puede hacerse un recuento de los eventos correspondientes a cada uno de los restantes dieciocho días, a veces según las horas del día. Dentro de la enseñanza iliádica de la condensación del tiempo, el desarrollo de las acciones en la *Odisea* se da dentro de una cierta parsimonia, obligado como está el poeta a ir construyendo acciones que en sí mismas tengan una significación poética.

Aunque la *Ilíada* no trate de un modo “histórico” los eventos que ocurren en Troya —como sí lo hacen los relatos del ciclo épico—, puede asumirse que como una forma de sustraerse del ámbito iliádico el poeta Q busca tomar distancia del conjunto de acontecimientos asociados a la ciudad, propósito para el cual es muy apropiado el tema del retorno con ese movimiento de apartamiento de la llanura troyana y de todo lo que allí ocurrió. El propósito poético de Q frente a P se manifiesta ya en la elección del tema del poema que contrapone al canto de Ilión, pues no se trata solo del regreso a casa del último gran héroe aqueo sino a la vez de alejarse del “alcázar sagrado de Troya” (1.2). Ahora bien, el tema épico del regreso comprende en la tradición dos momentos, el de mar y el de tierra. El viaje marinero es riesgoso y esconde sus propios peligros, pero el llegar a tierra firme no marca el final del regreso, pues muchos sucumbieron al pisar tierra, de camino a casa o en su propia morada. Esta doble circunstancia le sirve a Q para configurar el poema en los dos grandes momentos del regreso marino y del regreso en tierra firme, donde cada parte comprende la mitad del poema total, doce libros en cada caso, pero mientras la primera abarca treinta y tres días, la segunda comprende solo ocho. Hay que hacer notar, empero, que si en la primera parte se toman en cuenta los días efectivos, restando los veintitrés días en bloque de la salida de Ogigia, las dos partes quedan casi equilibradas en número de días, diez en la primera y ocho en la segunda. Ahora bien, tras arrasar

a Troya, los guerreros aqueos se embarcan hacia sus destinos, pero por los azares de la navegación pronto se dispersan y ellos, que arribaron juntos a la llanura troyana, deberán llegar a sus ciudades solos y por sus propios medios. Unos lo hacen con prontitud, otros con más peripecias; Odiseo, en fin, tardará tanto en su vuelta cuanto tardó la propia guerra, signo claro de que la segunda obra se propone como respuesta poética a la primera.

En la *Ilíada*, como se vio, con el cierre dramático de los eventos se completa una construcción de sentido, cuya culminación se ha dado en el centro de la obra, con la muerte de Patroclo, símbolo y anticipación de la de Aquiles. En la *Odisea*, por el contrario, por las razones que se han enunciado, la acción comienza en la fase culminante del regreso de Odiseo y se extiende hasta su feliz resolución. La composición del poema exige, en efecto, que el desarrollo de las acciones sea concomitante con su sentido poético, por lo que la consumación significativa del texto debe coincidir con la culminación dramática de los acontecimientos. El hecho que suscita el comienzo del desarrollo de las acciones del regreso de Odiseo lo constituye la visita que Poseidón hace al lejano país de los etíopes. En su ausencia, los demás dioses, ante todo Zeus y Atenea, toman la decisión de liberar a Odiseo de la triste situación en que se encuentra, pues ya durante siete años la diosa Calipso lo retiene escondido en la isla de Ogigia, en medio del mar, con la pretensión de hacerlo su esposo, y hasta este momento Poseidón se ha opuesto a la salida de Odiseo de aquella isla como castigo por haber dejado ciego al cíclope Polifemo, hijo del dios. Una vez están de acuerdo los dioses, dirigiéndose a Zeus, Atenea esboza el plan que han de seguir —que, por supuesto, se corresponde con el plan de la obra—:

> "¡Padre nuestro Cronión, soberano entre todos los reyes!
> Si de cierto los dioses de vida feliz determinan
> que regrese a sus casas Odiseo, el rico en ingenios,
> enviemos a Hermes, el guía luminoso: que vaya
> al islote de Ogigia y en él sin demora transmita
> a la ninfa de hermosos cabellos el firme decreto
> de la vuelta del héroe sufrido de entrañas. Yo misma
> iré en tanto a las tierras de Ítaca; allí de su hijo
> en el pecho pondré diligencia y valor por que llame
> en el ágora a junta a los dánaos crinados y en ella
> haga frente a los muchos galanes que matan sin duelo
> sus ovejas y bueyes rollizos de pasos de rueda;
> lo haré ir hasta Pilo arenosa y Esparta a que trate
> de saber del regreso del padre querido y consiga
> para él mismo también favorable renombre en las gentes". (1.81-95)

De este modo se delinea la primera parte del regreso de Odiseo: Hermes irá a Ogigia, la isla de la ninfa, y le transmitirá la decisión de los dioses de que deje ir a Odiseo; la propia Atenea, por su parte, visitará a Telémaco para que enfrente a los pretendientes en una asamblea y después navegue al Peloponeso, a Pilo y Esparta, donde el joven Telémaco se reunirá con los amigos de su padre Néstor y Menelao. La orden de Zeus a Hermes no se cumplirá sino en el libro 5, donde será objeto de precisiones y ampliaciones; por lo pronto, el resto del libro 1 y hasta el libro 4 se dedican a la segunda parte del plan de Atenea, para que Telémaco enfrente a los pretendientes y viaje al Peloponeso, todo lo cual le toma seis días. El resultado de este viaje de Telémaco será que cuando Odiseo llegue a Ítaca su hijo no va a estar en la isla y deberá aguardar tres días a que regrese antes de poder avanzar con sus planes de retomar su palacio. Nótese, entonces, que con el viaje de Telémaco se retarda la acción dramática a la vez que se amplía la estructura de la obra. En la primera parte, habrá que esperar seis días y cuatro libros para que Hermes emprenda su viaje hasta la isla y comience el retorno efectivo de Odiseo; en la segunda, habrá que esperar tres días y cuatro libros para que Odiseo pueda reunirse con Telémaco. Así, pues, tanto al inicio de la primera parte como al inicio de la segunda parte el viaje de Telémaco o su ausencia cumple la función de darle pausa al desarrollo de los acontecimientos, incrementando con ello la tensión dramática. Este recurso es semejante al que cumple la inserción del conjunto de acciones de los primeros ocho libros de la *Ilíada*, después de que Zeus le ha hecho la promesa a Tetis de permitir la derrota de los aqueos hasta el punto de que reclamen la presencia de Aquiles, lo que en realidad no empieza a suceder sino a partir del libro 11. En ninguno de los dos casos, ni en la *Ilíada*, ni en la *Odisea*, se trata de un "olvido" del poeta, ni de una debilidad de la composición, sino de un elaborado recurso técnico para contener el flujo de los acontecimientos con el consiguiente incremento de la expectativa dramática.

Ahora bien, dicho recurso formal no cumpliría su propósito si no hiciera un aporte efectivo al desarrollo temático de la obra. Según las palabras de Atenea, se trata de que con la asamblea y con el viaje Telémaco comience a hacerse ya un varón completo, a la vez que indaga por la suerte de su padre. Ciertamente, Odiseo necesitará de un hijo ya liberado de la tutela materna si quiere que sea un apoyo fiable en la tarea de desbancar a los pretendientes. De un modo comprimido, pero convincente, el poeta Q hace coincidir el regreso del padre con el paso a la edad viril de su hijo. Las relaciones entre generaciones son decisivas en la *Odisea*, pues, a diferencia de Aquiles, que en el ambiente de campaña se relaciona con sus camaradas, el héroe odiseico es un hombre de la casa, con esposa, hijo y padre. La tarea del regreso gana así un valor afectivo, más allá del puro interés político del gobernante por recobrar el reino que le está siendo hurtado. Sin embargo, el viaje de Telémaco obra también como una genial transición entre la isla de Ítaca y el elemento marino y, en este, el

tema de los viajes de regreso. En otras palabras, el poeta no sitúa de inmediato la acción en la lejana isla de Ogigia, lo que sería brusco y poco convincente, sino que se vale precisamente de un viaje marinero, del viaje de Telémaco, como recurso de tránsito de la tranquila estadía en tierra firme al movimiento y urgencia de los viajes, y en estos, gracias a los relatos de Néstor y de Menelao, prepara la presentación del viaje que Odiseo está próximo a emprender. Mediante estas transiciones graduales, la lejana situación de Odiseo se hace cercana y su viaje de fábula, y después la serie de sus viajes, se enlazan con la realidad vivida. De este modo también el poema podrá encontrar su cierre geográfico allá mismo donde empezó, en Ítaca, haciendo coordinar la figura del hijo de Odiseo en el libro 1 con la de su padre en el libro 24. Todas estas razones permiten entender que la confrontación de Telémaco con los pretendientes, su viaje al Peloponeso y los relatos del regreso de los amigos de su padre conforman un recurso técnico, un aspecto formal y un elemento temático de primer orden en la composición de la *Odisea*.

Después de la admonición de Atenea a Telémaco, del viaje de este último y de su encuentro con los antiguos compañeros de su padre, se retoma en el libro 5 la primera parte del plan de Atenea. A las quejas de la diosa sobre los sufrimientos de Odiseo y el riesgo que corre Telémaco, pues los pretendientes asechan su regreso, Zeus responde: "¿No ideaste tú misma el ardid por que Odiseo volviendo / de esos hombres tomase venganza? Dirige con tacto, / que bien puedes hacerlo, el camino a Telémaco" (5.23-25), y a continuación da instrucciones a Hermes para el pronto regreso de Odiseo:

> "Hermes, tú que de siempre y en todo nos sirves de heraldo,
> ve y transmite a la ninfa crinada mi firme decreto
> del retorno de Odiseo sufrido de entrañas: que vuelva
> sin compañía ni ayuda de dioses ni de hombres mortales,
> sobre balsa de múltiples trabas, penando en dolores,
> y lo deje el vigésimo sol en la fértil Esqueria,
> el país de las gentes feacias, linaje divino.
> Este pueblo por sí lo honrará como a un dios y la escolta
> le dará y el bajel en que vuelva a la patria querida
> tras hacerle presentes de oro, de bronce y de ropas
> cuantos nunca trajera de Troya si hubiese arribado
> sin sufrir daño alguno con toda su parte en la presa.
> De este modo ha de ver por su sino de nuevo a los suyos
> y llegar a su excelsa mansión y al país de sus padres". (5.29-42)

Hermes de inmediato da cumplimiento a la orden del padre de los dioses, con lo que se inicia la cadena de acontecimientos que, tal como Zeus ha decretado,

conducirá al regreso de Odiseo. Las palabras del dios anticipan ahora el contenido de los libros 5 a 12, pues al comienzo del libro 13 los feacios depositarán a Odiseo en las playas de Ítaca. Como ha quedado claro a partir de las observaciones sobre el lugar central que ocupa el viaje de Telémaco en la estructura de la obra, no tiene por qué causar sorpresa que apenas ahora, en el libro 5, comience el desarrollo de la primera parte del plan de Atenea. El poeta tiene plena conciencia de que el viaje de Telémaco tenía que darse *primero* que el aviso de Hermes a la ninfa, y esa es la situación que se recoge al comienzo del libro 5. Cuando en el libro 1 Atenea habla del envío de Hermes, dicha declaración no significa su envío inmediato, pues *antes* de que se desencadenen los eventos del regreso de Odiseo, Telémaco *ya* tiene que estar en su viaje de formación, por así decirlo. No cabe leer, pues, el carácter sucesivo de estos dos acontecimientos, el viaje de Telémaco y el envío de Hermes, como una instancia de la llamada Ley de Zielinski, según la cual en Homero acontecimientos que se narran después, ocurren después; en otras palabras, la épica homérica no habría resuelto la cuestión del manejo de la simultaneidad. Si bien la Ley de Zielinski ha sido objeto de diversas matizaciones,[26] la relación entre el viaje de Telémaco y el envío de Hermes no puede entenderse como una de tales matizaciones, pues pertenece al orden de composición de la *Odisea* que Odiseo no pueda iniciar su regreso mientras Telémaco no haya emprendido su viaje.

En relación con el comienzo del libro 5, reviste mayor interés hacer notar que los dioses van precisando ahora los diversos planes de las acciones subsiguientes, tanto en lo que tiene que ver con Telémaco —asunto del que está a cargo Atenea— como principalmente en lo que tiene que ver con Odiseo —tema que responde al designio de Zeus—. El plan general de la *Odisea*, que es el regreso del héroe, va esclareciéndose por etapas a medida que van alcanzándose metas parciales. En este sentido, en la *Odisea* se establece una nítida diferencia con la *Ilíada*, pues mientras en el poema iliádico hay un plan establecido que responde a la voluntad de Zeus, cuyos detalles, empero, van develándose solo con el desarrollo de la acción, y eso de un modo muy parcial, en el poema odiseico, si bien el plan responde en últimas a la voluntad de Zeus, corresponde también a una decisión de los dioses, y lo principal es que este plan es objeto de una revelación gradual cada vez que la acción alcanza un cierto estadio de desarrollo. En la primera parte, el plan se cumple por voluntad de Zeus, si bien el héroe deberá soportar muchos dolores en su cumplimiento; mas una vez Odiseo haya arribado a Ítaca, y si bien sigue contando con el divino apoyo de Atenea, el desenvolvimiento del plan recaerá sobre Odiseo. La *Odisea* se presenta así como una obra

26 Véase Bakker (2011), breve pero preciso artículo donde se distingue *the story-time* del *narrative time*, y se muestra la importancia de que Homero haya disociado el tiempo narrativo del tiempo de la fábula (*story*), lo que lleva también al autor a una crítica de la Ley de Zielinski.

que en cada momento va jalonando su propio desarrollo. De este modo, el principio de composición de la *Odisea*, que hace de la determinación de su plan una instancia constitutiva del propio poema, se corresponde con la figura de su héroe, Odiseo, "rico en ardides".

El regreso de Odiseo, que se presenta desde el libro 5 hasta el libro 12, con mayor precisión hasta los primeros versos del libro 13, comprende, según el designio de Zeus, su paso desde la lejana isla de Ogigia en medio del mar hasta su arribo a Ítaca. Nótese que Zeus deja sin especificar las pruebas por las que el héroe aún habrá de pasar en su patria, pues la parte inmediata del plan consiste en sacarlo del océano y llevarlo a su país. La parte marinera del retorno de Odiseo se cumple en dos etapas, la primera, por la que se traslada de la isla de Ogigia a la isla de Esqueria, y la segunda, por la que desde la isla de Esqueria llega hasta la isla de Ítaca, su patria. Se ha hecho notar que en cuanto a compañía humana, virtudes y riquezas, el destino final, Ítaca, se halla a medio camino entre Ogigia y Esqueria, pues la isla de Odiseo ni es la soledad ni la avanzada sociedad de los feacios, ni la gruta de la ninfa ni el lujoso palacio del rey feacio, Alcínoo. De este modo, Esqueria equilibra a Ogigia y se hace posible, y hasta necesaria, Ítaca. En estos cambios graduales, calculados con todo cuidado, se revela la meticulosa afinación del instrumento poético de la *Odisea*. La primera etapa, como lo ha determinado Zeus, deberá cumplirla Odiseo solo, sin ayuda de dios ni de hombre. Después del día del anuncio del dios Hermes a la ninfa Calipso para que deje marchar a Odiseo, a este le toma cuatro días la construcción de la balsa. Bien aprovisionado por la diosa, que lo despide haciendo que se levante una suave y favorable brisa, Odiseo navega sin problemas durante diecisiete días, pero cuando ya tiene la isla de Esqueria a la vista, Poseidón regresa de su festín y al darse cuenta de que Odiseo ha salido de la isla, suscita una tormenta que lo hace naufragar, con lo que pierde la balsa, la ropa, y apenas alcanza después de dos días una peligrosa orilla de arrecifes. Desde que Odiseo comenzó la construcción de la balsa hasta que llega a Esqueria han pasado veinticuatro días, lo que constituye el único caso de la *Odisea* de un bloque de días sin acontecimientos distintivos, recurso cuya función es la de no ofrecer referentes respecto de ese ámbito lejano y fabuloso que ahora se ha abandonado. La situación de Esqueria no es menos fabulosa, pero el texto da a entender que se encuentra más cercana del mundo habitual humano, con su organización política y sus costumbres. Resultará que las gentes del lugar, los feacios, tienen conocimiento del mundo de los griegos, de la guerra de Troya, siendo ellos mismos de ascendencia divina y manteniendo un trato cercano con los dioses.

Al día siguiente de su arribo a Esqueria, Odiseo se encuentra con Nausícaa, la hija del rey Alcínoo, que con grandes precauciones lo lleva a palacio y lo presenta ante el rey y su esposa. Allí, habiendo tomado las medidas

adecuadas, Odiseo hace el relato de su estadía con Calipso y de cómo llegó hasta Esqueria. De este modo, Odiseo se percata de que los feacios tienen una alta cultura y un especial gusto por los relatos. Al otro día, el rey hace la presentación del huésped a su pueblo reunido en asamblea. Hay cantos, juegos, bailes y cuentos. Finalmente, Odiseo revela su identidad y en respuesta a la hospitalidad de Alcínoo hace la narración de los eventos que lo condujeron desde Troya hasta Ogigia. Este relato al rey Alcínoo se conoce precisamente como el "Apólogo de Alcínoo"; su narración le toma a Odiseo toda la noche y se extiende del libro 9 al libro 12. Cuando se habla de la *Odisea*, invariablemente se la asocia con el conjunto de aventuras que Odiseo narra esa noche al rey y sus feacios. Como más adelante se hará un estudio detenido de la estructura del apólogo, baste destacar por ahora la función que este relato tiene dentro de la composición del poema. Con sus cuatro libros y dos mil doscientos versos este conjunto de historias cumple de un modo muy eficaz la función de llenar tres años de navegación después de haber zarpado de Troya, pues el oyente o lector no encuentra ni un momento de reposo en las varias y peligrosas aventuras. De particular interés es el hecho de que el narrador de las historias es su mismo protagonista, protagonista a la vez de la propia historia que es la *Odisea*, que resulta así narrada en parte por su propio protagonista. De este modo, la acción de narrar deviene constitutiva del conjunto de acciones que componen el poema, pero no solo la acción de narrar, sino la más específica de narrarse a sí mismo. La *Odisea* consuma, pues, aquel movimiento incipiente en la *Ilíada* por el que la obra se hace presente a sí misma como modo de caracterización poética de sí misma como poesía. Como se verá, la *Odisea* despliega múltiples y variados recursos en este respecto, pero el más extenso de ellos y ciertamente el principal lo constituye este apólogo por el que el poeta Q conduce al lector del mundo real al mundo de fábula. Entonces, si el viaje de Ogigia a Ítaca, pasando por Esqueria, constituye el paso del mundo de fábula al mundo real, el apólogo se inserta allí como el recurso por el que el protagonista viaja de Troya a Ogigia, haciendo la transición inversa, del mundo real al mundo de fábula. Como el movimiento de Ogigia a Esqueria se duplica con el movimiento de Troya a Ogigia, el resultado es que se crea un circuito fabuloso que amenaza no tanto el regreso del héroe —garantizado por el decreto de Zeus— cuanto la comprensión del intérprete, tentado a permanecer encerrado en dicho circuito, como Odiseo con la maga Circe, olvidando que el regreso apenas va por la mitad. Con su poderoso principio de composición, la *Odisea* logra crear en el oyente o lector las mismas tentaciones por las que pasa el héroe, en particular, la de abandonarse al mundo de fábula, la de identificar la *Odisea* con ese circuito marino poblado de aventuras, diosas y seres fabulosos, desgajándose de la dureza de la realidad. No son pocos los intérpretes que han visto la segunda parte de la *Odisea*, si no como un añadido, sí al menos

como excesiva, como si el autor hubiera querido alargar la historia más allá de lo que ella daba. Estos intérpretes han caído víctimas del encanto fabulador de la primera parte de la *Odisea*, sin percatarse de que aquella parte completa su sentido solo en el rocoso suelo de Ítaca.

En suma, la primera parte del poema comprende la sección preparatoria del viaje de Telémaco y la sección central en la que se da la salida de Odiseo de Ogigia y su llegada a Esqueria, donde hará la narración pormenorizada de las aventuras por las que pasó de Troya a Ogigia. El viaje de Telémaco comprende cuatro libros y seis días, mientras que la salida de Ogigia se extiende durante veinticuatro días en el libro 5, y la estadía de Odiseo en Esqueria toma tres días, entre los libros 6 a 12.

Al día siguiente de esa noche fabulosa, un agotado Odiseo es conducido mientras duerme por una marinera nave feacia hasta las playas de Ítaca. Como Menelao a Telémaco, Alcínoo ha obsequiado a Odiseo con ricos presentes, para que no regrese a su casa con un caudal menor del que le había correspondido como botín de Troya (13.135-138; véase también 8.385-416, 8.544-547, 13.9-15). Quizás pueda verse en esta desmañada afirmación otro de esos engaños siempre presentes en la *Odisea*, esta vez en labios del mismo dios Poseidón, pues parece improbable, por no decir imposible, que cualquier regalo de hombres, así fueran los feacios, pudiera llegar a superar en valor y belleza a las inmortales armas de Aquiles, fabricadas por el propio dios Hefesto, y que le habían correspondido a Odiseo en el célebre y triste juicio de las armas (11.541-547). Al despertar, Odiseo estudia su situación. La diosa Atenea le ha velado la vista para que no reconozca que está en su propia isla. Mientras el héroe medita cómo proceder, la diosa se le aparece bajo la forma de un joven y distinguido pastor. Como este le indica que se encuentran en Ítaca, Odiseo, siempre alerta, le relata que él es un cretense que viene buscando refugio. La diosa entonces le dice que con ella no tiene necesidad de apelar a tales engañifas,

> "porque ambos sabemos
> de artificios, que tú entre los hombres te llevas la palma
> por tus tretas y argucias y yo entre los dioses famosa
> soy por mente e ingenio". (13.296-299)

Se trata de la primera de las llamadas "mentiras cretenses" que Odiseo pronunciará en diferentes momentos en esta segunda parte.[27] Tras revelársele y abrirle los ojos, Atenea lo pone al tanto de la situación en su casa y le da instrucciones de cómo proceder:

27 Véase Adenda 17: "Las mentiras de Odiseo".

> "¡Oh Laertíada, retoño de Zeus, Odiseo mañero,
> piensa bien cómo echar tus dos manos sobre esos galanes
> insolentes que hace tres años tu hogar señorean
> pretendiendo a tu esposa sin par con ofertas de dotes!". (13.375-378)

Odiseo comprende que puede correr la misma suerte de Agamenón al llegar a su casa, por lo que se justifican todas las precauciones que tome de aquí en adelante, en particular, la de permanecer en silencio y pasar como desconocido, gracias también a la transformación en viejo que Atenea opera en él. La diosa le indica que se acerque al fiel porquerizo Eumeo, mientras ella va a Laconia a buscar a Telémaco, cuya situación entonces el mismo Odiseo compara con la suya propia: "¿Por que vaya él errante también padeciendo dolores / sobre el mar infecundo y que otros le coman la hacienda?" (13.418-419).

Odiseo ofrece, pues, la clave del viaje de Telémaco, por el que el hijo puede asociarse al padre solo una vez que ha obrado como cierta prefiguración suya. Por lo demás, la diosa ha completado el plan general de esta segunda parte, de lo que Odiseo nada sabía, si bien los muchos detalles habrán de irse rellenando poco a poco.

Con lo dicho se da cuenta aproximada del libro 13. En el libro 14, y con el recurso de la mentira cretense, Odiseo se acerca a Eumeo, escena que ofrece claves decisivas de comprensión de la obra, y en el libro 15, amonestado por Atenea, Telémaco viaja de regreso a Ítaca, evitando la emboscada que le han preparado los pretendientes. En el libro 16 se encuentran padre e hijo y elaboran los planes para las acciones subsiguientes. Desde el arribo de Odiseo a Ítaca han transcurrido cinco días. Estos cuatro libros pueden considerarse, entonces, como la primera sección de la segunda parte, preparatoria para la sección final, que transcurrirá principalmente en el palacio de Odiseo, en el breve plazo de tres días, si bien se extenderá del libro 17 al libro 24. Esta concentración de acontecimientos en un breve periodo de tiempo es indicación certera de que el mecanismo de composición del poema opera de modo lineal y que la resolución dramática está llena de señales que deben discernirse en la interpretación.[28]

En el curso de los dos días siguientes al encuentro de Odiseo con Telémaco el poema alcanza su resolución. En el día 39 —que casi puede seguirse hora por hora— Odiseo llega al palacio bajo la semblanza de mendigo. Allí, en medio de los vejámenes y burlas de los pretendientes, toma nota de la situación de la casa para planear el asalto definitivo. La mentira de nuevo hace su aparición, primero como un relato egipcio con Antínoo, el líder de los pretendientes,

28 Véase Adenda 18: "La narratología homérica".

y luego como la usual mentira cretense con Penélope, que se anima al saber que el recién llegado tuvo otrora una relación con su marido. El propósito de Odiseo, empero, corre gran riesgo cuando la vieja esclava Euriclea, mientras le lava los pies, lo reconoce por una cicatriz en la pierna, recuerdo de una antigua expedición de caza. Se trata de una escena famosa que muestra ante todo la necesaria concomitancia que en la *Odisea* se da entre el desarrollo dramático de los acontecimientos y el significado que llevan, concomitancia que aquí se halla inscrita en el propio cuerpo del protagonista.[29] Penélope, entretanto, ha tomado la decisión de someter a los pretendientes a la prueba del arco, que tendrá lugar al día siguiente. Presa de la inquietud, mientras yace a la entrada del palacio sin conciliar el sueño, Odiseo se hace una admonición a sí mismo para resistir en estos momentos finales de su prueba:

> "Calla ya, corazón, que otras cosas más duras sufriste
> como el día que el cíclope, de fuerza sin par, devoraba
> mis valientes amigos: tú allí te aguantaste y, al cabo,
> con la muerte a la vista, mi ardid te sacó de la cueva". (20.18-21)

Se trata de uno de los pasajes homéricos más célebres por la distancia que el personaje establece consigo mismo al interpelar a su corazón. Desde el punto de vista estructural, importa llamar la atención a la referencia que hace Odiseo al grave peligro que corrió en la cueva del cíclope, pues esta referencia completa la admonición al corazón y ofrece otros elementos para su interpretación. En efecto, con los pretendientes en su palacio, Odiseo se encuentra en una situación equiparable a aquella con el cíclope en la cueva. Por desesperado que sea el momento, hay que mantener la lucidez y aguzar la inteligencia (*mē̱tis*), con la que se encontrará la vía de escape. Es también decisivo el enlace que se establece con la primera parte del poema, la parte marina, pues gracias a él, la obra adquiere unidad en la propia persona de Odiseo, más allá del tema del regreso como tal. Las aventuras marinas de Odiseo y sus hombres, que habían sido tema de su propia narración, ahora asumen un carácter de realidad que excede el que habían recibido como objeto del relato. De modo correlativo, el conjunto de esos avatares ("*otras* cosas más duras sufriste"), representado aquí metonímicamente por el encuentro con el cíclope ("*como* el día que el cíclope"), opera como preparación necesaria para el momento actual. Sin todo lo que padeció en su travesía marina, Odiseo no se habría podido imponer en su estadía terrestre. En la escala macro del poema, y aparte de otras consideraciones, la parte marina opera como preparatoria de la parte terrestre, con lo que la obra manifiesta una sólida

29 Véase Adenda 19: "La cicatriz de Odiseo".

unidad al darse una correspondencia estructural entre los diversos niveles de la composición. La *Odisea* se desarrolla así en el doble movimiento de preparación y realización, discernible a cualquier nivel de detalle. Calmado por ciertas señales, Odiseo pudo al fin entregarse al sueño.

El día siguiente va a cumplirse la prueba ideada por Penélope, que consiste en armar el arco de Odiseo y hacer pasar la flecha por los agujeros en los mangos de doce hachas alineadas. Tras el fracaso del primero de los pretendientes para ni siquiera armar el arco, los demás deciden dejar la prueba para el día siguiente y seguir entretanto con el festín. Odiseo pide, entonces, que se le permita intentar la prueba como mero ejercicio para sus miembros, a lo que Penélope accede contra el querer de los pretendientes, tras lo cual se retira al telar. Con su maestría intacta, Odiseo cumple con facilidad la prueba completa, y con el mismo arco y la ayuda de Telémaco y criados fieles procede a ejecutar a los pretendientes y sus cómplices domésticos, salvando solo al aedo y al heraldo. Después de la purificación de la casa, se simula una fiesta de boda para no alertar a los pobladores acerca de la matanza. La criada Euriclea le informa a Penélope que el mendigo es Odiseo, pero ella no le cree, y sigue sin creer ni siquiera ante la manifestación que Odiseo hace de sí mismo. Tras ser bañado y ungido, Penélope todavía prueba a Odiseo, que molesto le reprocha que alguien haya movido su cama, algo imposible, pues el lecho conyugal se hallaba adosado en el tronco de un gran olivo. Ante esta señal, que solo los dos conocen, Penélope reconoce por fin a su Odiseo, tras lo cual marido y mujer se entregan a las delicias del amor y de los relatos de sus mutuos padecimientos.

Al otro día, mientras Odiseo y sus hombres se dirigen al campo, las almas de los pretendientes son conducidas al Hades, donde se encuentran con las almas de los héroes troyanos. Después de su duro distanciamiento, Agamenón y Aquiles se tratan en buenos términos. En el campo Odiseo se encuentra con Laertes, su padre, a quien no se le manifiesta sin antes narrarle una mentira siciliana; el viejo no se queda atrás y también somete a Odiseo a una prueba de identidad. Entretanto llegan los familiares de los pretendientes con ánimo de venganza; algunos de ellos resultan muertos en la breve escaramuza que sigue. Entonces Atenea, siguiendo instrucciones de Zeus, interviene para detener las hostilidades e instaura la paz entre las facciones.

Dentro de la conformación general del poema, este último día funciona como referente a la comunidad itacense, donde justo había comenzado el desenvolvimiento de las acciones el primer día. El trato respetuoso entre los dos comandantes aqueos en el Hades contribuye a la consolidación de la interpretación odiseica de la *Ilíada*, mientras que el encuentro con el viejo Laertes, que no podía haberse dado antes, equilibra el comienzo juvenil del poema con Telémaco, con lo que la figura de Odiseo queda situada en medio de la cadena de las

generaciones. La última mentira de Odiseo en la escena de reconocimiento con su padre sirve para liberar las mentiras anteriores del peso agobiante de la necesidad argumentativa, trasladándolas al espacio de los signos dados y recibidos —no siempre fiables—, como lo muestra el hecho de que Laertes también ponga a prueba a Odiseo. En fin, con la abrupta aparición de Atenea para imponer la paz en el territorio insular se cierra de modo apropiado el ciclo de las divinidades que había empezado así mismo en el libro 1. Si los eventos de allí derivaban de la guerra de Troya, ahora, tras esta verdadera odisea, se arriba a la paz de Ítaca, con lo que se completa la paz de Grecia. Por último, la voz de la Musa halla su realización en la acción de Atenea, con lo que se muestra que su voz es verdaderamente divina, pues produce lo que anuncia.

Con lo dicho, puede presentarse la tabla de composición de la *Odisea*, con unas mínimas referencias temáticas (Tabla 8). Para la lectura de esta tabla, hay que mencionar, en primer lugar, que el criterio para el establecimiento de las divisiones es la unidad mínima que se dé entre el día —a veces, bloque de días— y el libro. Así, por ejemplo, mientras el libro 1 y el libro 2 coinciden cada uno con un día, el libro 3 comprende dos días y medio y el libro 4 toma el medio día dejado por el libro 3 y le suma otro día. Las noches no se han diferenciado como tales, puesto que la acción es continua y en ocasiones se extiende a las horas nocturnas sin fórmula de transición. En este punto, la diferencia con la *Ilíada* consiste en que por el trasfondo bélico en que transcurre el poema iliádico, el advenimiento de la noche marca un periodo que debe distinguirse del día; en la *Odisea*, por el contrario, que transcurre en la vida cotidiana, la caída de la noche no tiene por qué conllevar una transición radical a otro tipo de acciones. Con la salvedad de los dos primeros libros, que toman un día cada uno, en la correlación entre días y libros, la *Odisea* sigue el principio de la *Ilíada* de no hacer coincidir un libro con un día ni un solo día con un libro, con el mismo resultado de que la continuidad del relato siempre está garantizada, ya que si comienza o termina el día, no comienza o termina el libro, y si comienza o termina el libro, no comienza o termina el día. La consecuencia última de esta correlación es que en la *Odisea* la cuenta de los días resulta tener relevancia tanto temática como formal y constituye una guía interpretativa fiable para el esclarecimiento de la estructura del poema.

Con base en el transcurrir de los días, se constata que las dos grandes partes en que se articula el poema, la parte de mar y la parte de tierra, constan cada una de una sección preparatoria, que se extiende por seis y cinco días respectivamente, y una sección realizativa, que abarca en cada caso tres días. En esta primera mirada de conjunto conviene no incluir ni contar los veinticuatro días correspondientes al libro 5, que cumplen una función especial de transición, como se verá enseguida. Antes, empero, hay que reiterar el sentido en el que la

Tabla 8. Libros y días de la *Odisea*

Parte	Sección	Día n.º	N.º de días	Libro	Texto	Acción
I: Preparatoria – Mar	Preparatoria	1	1	1	1.26–1.444	Asamblea de los dioses. Atenea visita a Telémaco
		2	1	2	2.1–2.434	Asamblea del pueblo de Ítaca. Relato del tejido de Penélope
		3	1	3	3.1–3.403	Telémaco visita a Néstor en Pilos
		4	1		3.404–3.490	Néstor festeja a Telémaco
		5	1		3.491–3.497	Telémaco llega a Esparta
				4	4.1–4.305	Menelao obsequia a Telémaco. Helena los alivia con una droga
		6	1		4.306–4.847	Menelao narra su regreso. Los pretendientes conspiran
	Transición	7	1	5	5.1–5.227	Visita de Hermes a Calipso con orden para liberar a Odiseo
		8-11	4		5.228–5.262	Odiseo construye la balsa
		12-28	17		5.263–5.278	Odiseo zarpa de Ogigia y navega sin problemas
		29-30	2		5.279–5.389	Azotado por una tormenta, Odiseo naufraga y queda a la deriva
		31	1		5.390–5.493	Exánime, Odiseo llega a Esqueria, la tierra de los feacios
	Realizativa			6	6.1–6.47	Nausícaa prepara su viaje a los baños
		32	1		6.48–6.331	Encuentro de Odiseo con Nausícaa, que lo lleva a la ciudad
				7	7.1–7.347	Con Alcínoo, Odiseo narra estadía con Calipso y su llegada allí
		33	1	8	8.1–8.586	Asamblea de feacios: Demódoco, juegos, bailes, otros relatos
				9	9.1–9.566	Odiseo se presenta. Relatos de cícones; lotófagos; cíclopes
				10	10.1–10.574	Relatos de Eolo; lestrigones; Circe, que le dice cómo ir al Hades
				11	11.1–11.640	Relato de viaje al Hades y encuentros con mujeres y héroes
				12	12.1–12.453	Relatos de Circe; Sirenas; Escila; Trinacia; Caribdis; Ogigia
II: Realizativa – Tierra firme	Preparatoria			13	13.1–13.17	Concluye la noche de relatos
		34	1		13.18–13.92	Mientras duerme, Odiseo es conducido a Ítaca
		35	1		13.93–13.440	Odiseo se reúne con Atenea; mentira cretense y transformación
				14	14.1–14.533	Odiseo con Eumeo; mentira cretense
				15	15.1–15.43	Atenea insta a Telémaco para que regrese de Esparta
		36	1		15.44–15.188	Telémaco viaja a Pilos, sin visitar a Néstor
		37	1	15	15.189–15.494	Telémaco navega hacia Ítaca. Eumeo narra su historia a Odiseo
		38	1		15.495–15.557	Telémaco arriba a Ítaca
				16	16.1–16.481	Odiseo se manifiesta a Telémaco; elaboran planes
	Realizativa	39	1	17	17.1–17.606	Odiseo en palacio. Encuentro con pretendientes. Penélope se entera
				18	18.1–18.428	Odiseo contra mendigo Iro; recibe agravios. Penélope risueña
				19	19.1–19.604	Mentira cretense de Odiseo a Penélope. Euriclea y cicatriz
				20	20.1–20.90	Odiseo inquieto, amonesta a su corazón
		40	1		20.91–20.394	Signos favorables. Pretendientes cerca del fin
				21	21.1–21.434	Pretendientes dejan la prueba del arco; Odiseo la cumple
				22	22.1–22.501	Manifestándose a los pretendientes, Odiseo acaba con ellos
				23	23.1–23.346	Falso baile. Prueba del olivo; reconocimiento de los esposos
		41	1		23.347–23.372	Odiseo se dirige al campo con los suyos
				24	24.1–24.548	Almas en el Hades. Encuentro con Laertes; mentira. Paz final

Fuente: Elaboración propia, basado parcialmente en De Jong (2004, 588).

Tabla 8. Libros y días de la *Odisea*

Parte	Sección	Día n.°	N.° de días	Libro	Texto	Acción
I: Preparatoria – Mar	Preparatoria	1	1	1	1.26–1.444	Asamblea de los dioses. Atenea visita a Telémaco
		2	1	2	2.1–2.434	Asamblea del pueblo de Ítaca. Relato del tejido de Penélope
		3	1	3	3.1–3.403	Telémaco visita a Néstor en Pilos
		4	1		3.404–3.490	Néstor festeja a Telémaco
		5	1		3.491–3.497	Telémaco llega a Esparta
				4	4.1–4.305	Menelao obsequia a Telémaco. Helena los alivia con una droga
		6	1		4.306–4.847	Menelao narra su regreso. Los pretendientes conspiran
	Transición	7	1	5	5.1–5.227	Visita de Hermes a Calipso con orden para liberar a Odiseo
		8-11	4		5.228–5.262	Odiseo construye la balsa
		12-28	17		5.263–5.278	Odiseo zarpa de Ogigia y navega sin problemas
		29-30	2		5.279–5.389	Azotado por una tormenta, Odiseo naufraga y queda a la deriva
		31	1		5.390–5.493	Exánime, Odiseo llega a Esqueria, la tierra de los feacios
	Realizativa			6	6.1–6.47	Nausícaa prepara su viaje a los baños
		32	1		6.48–6.331	Encuentro de Odiseo con Nausícaa, que lo lleva a la ciudad
				7	7.1–7.347	Con Alcínoo, Odiseo narra estadía con Calipso y su llegada allí
		33	1	8	8.1–8.586	Asamblea de feacios: Demódoco, juegos, bailes, otros relatos
				9	9.1–9.566	Odiseo se presenta. Relatos de cícones; lotófagos; cíclopes
				10	10.1–10.574	Relatos de Eolo; lestrigones; Circe, que le dice cómo ir al Hades
				11	11.1–11.640	Relato de viaje al Hades y encuentros con mujeres y héroes
				12	12.1–12.453	Relatos de Circe; Sirenas; Escila; Trinacia; Caribdis; Ogigia
II: Realizativa – Tierra firme	Preparatoria			13	13.1–13.17	Concluye la noche de relatos
		34	1		13.18–13.92	Mientras duerme, Odiseo es conducido a Ítaca
		35	1		13.93–13.440	Odiseo se reúne con Atenea; mentira cretense y transformación
				14	14.1–14.533	Odiseo con Eumeo; mentira cretense
				15	15.1–15.43	Atenea insta a Telémaco para que regrese de Esparta
		36	1		15.44–15.188	Telémaco viaja a Pilos, sin visitar a Néstor
		37	1	15	15.189–15.494	Telémaco navega hacia Ítaca. Eumeo narra su historia a Odiseo
		38	1		15.495–15.557	Telémaco arriba a Ítaca
				16	16.1–16.481	Odiseo se manifiesta a Telémaco; elaboran planes
	Realizativa	39	1	17	17.1–17.606	Odiseo en palacio. Encuentro con pretendientes. Penélope se entera
				18	18.1–18.428	Odiseo contra mendigo Iro; recibe agravios. Penélope risueña
				19	19.1–19.604	Mentira cretense de Odiseo a Penélope. Euriclea y cicatriz
				20	20.1–20.90	Odiseo inquieto, amonesta a su corazón
		40	1		20.91–20.394	Signos favorables. Pretendientes cerca del fin
				21	21.1–21.434	Pretendientes dejan la prueba del arco; Odiseo la cumple
				22	22.1–22.501	Manifestándose a los pretendientes, Odiseo acaba con ellos
				23	23.1–23.346	Falso baile. Prueba del olivo; reconocimiento de los esposos
		41	1		23.347–23.372	Odiseo se dirige al campo con los suyos
				24	24.1–24.548	Almas en el Hades. Encuentro con Laertes; mentira. Paz final

Fuente: Elaboración propia, basado parcialmente en De Jong (2004, 588).

primera sección de cada parte se considera preparatoria, mientras la segunda se entiende como realizativa. En primer lugar, con estas denominaciones no se está estableciendo ningún juicio de valor, como si la parte preparatoria fuera preliminar y, por ende, "menos importante" que la parte realizativa. En la *Odisea* ello de ningún modo es así, puesto que este es el poema de la previsión y de los planes, sin lo cual el canto no podría constituirse como lo que es. En el uso ordinario de la palabra 'odisea' se marca con fuerza el significado de lo azaroso, que si bien no está ausente de las acciones de la obra, tampoco la determina de un modo decisivo. Por el contrario, allí donde entra en juego lo imprevisible, el héroe, en ocasiones con ayuda divina, debe discernir con la mayor inteligencia y tranquilidad los modos de someter ese acaecer a su propio camino. Por ello, al pensar en la *Odisea* debe pensarse siempre a la vez en su protagonista, Odiseo, que encarna en su propio ser la naturaleza del poema. Odiseo, por su parte, cuando tiene que obrar, lo hace como el mejor, pero se destaca en particular en aquellas acciones resultado de la planeación y la previsión. Por estas razones, que una sección del canto se califique como preparatoria es un modo de realzar aquello que es más propio del poema, preparación que, de todos modos, debe llevar a su realización ejecutiva. No en vano, las secciones preparatorias toman el doble de días que las secciones realizativas.

Para entender en qué sentido es preparatoria o realizativa cada una de estas secciones, hay que reiterar que la estructura general del poema se organiza según estos dos principios. Como ya se explicó a propósito del pasaje donde en la noche previa a su ataque a los pretendientes Odiseo le hace una admonición a su corazón —recordándole que ya en otras ocasiones soportó pruebas peores, como cuando quedó encerrado en la cueva del cíclope, habiendo logrado salir solo gracias a sus argucias (20.18-21)—, es Odiseo mismo quien establece el vínculo entre la segunda parte y la primera. El sentido es claro: hay muy buenas probabilidades de que Odiseo supere las pruebas ante las que ahora se encuentra en tierra, puesto que ya se impuso a aquellas peores que pasó en mar. Entonces, la fase marina de la obra se entiende como preparatoria no porque en ella no hayan de cumplirse ciertas pruebas, sino porque estas fortalecen el temple de Odiseo y lo hacen probable vencedor de la prueba definitiva, que tendrá lugar en su propia casa, no en mares lejanos e islas de fábula. Hay que hacer notar, empero, que la prueba a la que se refiere Odiseo aparece en la primera parte tan solo como narración, con lo que desde la perspectiva de la composición poética cabe plantear la cuestión de si puede considerarse así mismo como preparatorio el conjunto de la narración de esas pruebas, teniéndose que determinar en caso de una respuesta afirmativa en qué sentido dicho conjunto narrativo sería preparatorio para la segunda parte. Antes de entrar a dilucidar esta difícil cuestión de la función preparatoria de la

narración dentro de la propia composición del poema, baste con dejar asentado el carácter preparatorio centrado en la persona misma de Odiseo.

Ahora bien, si la parte marina consiste en la narración de un conjunto de pruebas que hay que cumplir, ello no puede ocurrir, en conformidad con el espíritu de la obra, sin una correspondiente preparación para dicha sección. Es en este punto que las acciones de Telémaco —la citación a la asamblea itacense, el viaje a Laconia y la narración que le hacen Néstor y Menelao de sus propios regresos— operan en la dimensión narrativa como transición a la desolada situación de Odiseo en la isla de Ogigia, situada en el ombligo del mar, y como preparación para el viaje indeciblemente más largo de Odiseo y para el relato del conjunto de sus esforzadas experiencias. El viaje de Telémaco sirve para asociar el elemento marino con la acción narrativa, que hallará su expresión plena en la situación de Odiseo y sus relatos. Aunque la *Odisea* anticipa un largo viaje tierra adentro de Odiseo (23.264-284), el propio poema inscribe su dimensión narrativa dentro del fluido mundo marino, como si el ir y venir de la marea y el incesante movimiento de las olas y el viento hubiesen de recogerse en ritmos narrativos correspondientes de escenas y de versos, unas y otros de motivos marineros. Así, pues, preparación y realización en esta primera parte marina se entienden ante todo de acciones narrativas y de su situación.

Por otro lado, la segunda parte no consiste ante todo en un conjunto de actos narrativos —también presentes— sino en una sucesión de acciones dramáticas directas. Estas acciones se preparan durante cinco días, desde el traslado de Odiseo a Ítaca hasta su encuentro con Telémaco y la elaboración del plan de ataque a los pretendientes, y se ejecutan con rapidez en tres días. ¿En qué sentido puede entenderse que la primera parte narrativa sirva de preparación para esta segunda parte realizativa? La clave para la respuesta a esta pregunta reside en la constatación de que ninguna de las acciones que Odiseo realiza en esta parte habría podido cumplirse sin un correspondiente acto narrativo. Odiseo debe explicar su aparición en la isla y su presencia en palacio por medio de relatos que hagan plausible su estadía, sin levantar sospechas. El éxito de su plan frente a más de cien pretendientes se basa en el factor sorpresa, por lo que le es esencial mantener oculta su identidad, tanto mediante los cambios de apariencia que Atenea obra en él como con los cuentos engañosos que narra sobre sí mismo. No se trata, por cierto, de reducir el relato de sus pruebas en Esqueria a una ejercitación en la palabra que ahora puede aplicar en Ítaca, sino de reconocer que la poética de la *Odisea* se consuma en la dimensión narrativa. De este modo, se responde a la cuestión planteada acerca del sentido preparatorio que la primera parte tiene respecto de la segunda. Por un lado, Odiseo se prepara en el uso de la palabra; por el otro, y de modo más fundamental, la composición de la obra se establece en el plano narrativo. En Esqueria este se despliega ya sin riesgos

en un solo movimiento; en Ítaca va desplegándose en diversos movimientos en situaciones cada vez más comprometidas. Dentro de este cuadro no deja de ser notable que el gran grupo de relatos de la parte marina se ofrezca en un bloque ininterrumpido, mientras que los actos narrativos de la parte terrestre vayan dándose según el cambio del paisaje y de la situación; es como si el fluido medio marino permitiera el despliegue ilimitado de la narración, a la vez que el escarpado medio terrestre y las estancias del palacio no permitieran que la narración se dé sino en trozos medidos en cada caso. El contraste, pues, entre el medio marino y el ámbito terrestre tiene que ver más con la naturaleza de los actos narrativos que son posibles en cada caso que con una distinción estricta entre el medio de la palabra y el ámbito de la acción. De esta última distinción puede afirmarse algún nivel de verdad, pero no puede llevarse más allá de cierto punto, pues en ambas partes hay acciones dramáticas y actos narrativos.

De este modo, queda explicada la estructura tanto a gran escala del poema como en el nivel medio del mismo. La parte marina obra como preparación narrativa de la parte terrestre; dentro de la parte marina, el viaje de Telémaco sirve para preparar la situación y la narración que se cumplirán en la figura de Odiseo; dentro de la parte terrestre, la estadía donde Eumeo y el retorno de Telémaco ponen a punto las habilidades narrativas de Odiseo ya en situación, que van a consumarse como tales en las acciones de la segunda parte.

Para completar la comprensión de esta estructura del poema hay que dilucidar el lugar y el sentido del libro 5. En este libro el poeta Q recurre a una estrategia parecida a la que se encuentra en la *Ilíada* de utilizar bloques de días como modo de separar y dar realce a una sección particular. Mientras que en el poema iliádico este recurso funciona en relación con la totalidad del poema, tanto al principio como al final, quedando de este modo la acción central del canto separada de los acontecimientos de la guerra, estableciéndose así el ámbito propio de lo literario, en el poema odiseico esta técnica se aplica en una sección particular, la de la situación de Odiseo en Esqueria, si bien con un propósito parecido, cual es el de darle una determinación propia a la principal sección narrativa de la obra. En la *Ilíada* estos bloques de días transcurren al comienzo, en los eventos indiferenciados de la plaga en el campamento aqueo y el banquete de los dioses donde los etíopes, y al final, en los ultrajes de Aquiles al cuerpo de Héctor con la simultánea asamblea de los dioses y la recolección de la leña con los funerales de Héctor; es decir, no se trata de acontecimientos característicamente aquileicos. En la *Odisea*, por el contrario, este bloque de días tiene una asociación propia con Odiseo. Tras el día en que se da el anuncio de Hermes a la ninfa Calipso para que deje ir a Odiseo, a este le toma cuatro días la construcción de la balsa, diecisiete días la navegación hasta avistar tierra y durante dos días más es náufrago en medio de la tormenta, antes de alcanzar, al tercer día, la costa de Esqueria,

evento con el que termina el libro 5. Ya en el libro 6, el extenuado héroe descansa en ese su primer día en la isla de los feacios, mientras Nausícaa prepara su viaje a la playa, que se dará al día siguiente. En su segundo día en la isla de Esqueria, se da el encuentro de Odiseo con Nausícaa y la presentación que la princesa hace del héroe en el palacio de Alcínoo, su padre, a quien narra su azaroso paso desde Ogigia hasta Esqueria; este desarrollo lleva hasta el libro 7. A partir del libro 8 y hasta el libro 12 se da el tercero y último día de Odiseo con los feacios, allí tiene lugar la asamblea del pueblo, los juegos, los cantos y, caída la noche, el relato nocturno del conjunto de sus experiencias. Al comienzo del libro 13 concluye la noche de relatos y, mientras duerme, Odiseo es conducido por los feacios a Ítaca. La estadía de Odiseo en la isla de Esqueria es muy breve, el primer día allí duerme todo el día; el segundo, es llevado a palacio; el tercero, hay un encuentro en su honor y hace el relato de su odisea; al amanecer del cuarto es llevado a su isla. Sin que haya un desbordamiento indebido en el desarrollo de los acontecimientos, estos conducen a la gran noche del Apólogo, el relato de todo lo vivido y sufrido por Odiseo hasta ese momento. En este contexto, cabe entender en el plano poético el bloque de días del libro 5 como ese recurso mediante el cual se asigna dentro del conjunto de la obra un lugar específico y especial al momento narrativo central. Si la ejecución de los pretendientes y la reconciliación con Penélope conforman la resolución de la segunda parte y del poema como unidad, el Apólogo constituye la culminación y resolución de la primera parte. De este modo, la *Odisea* construye un acto narrativo como momento culminante de una obra literaria, así sea en el centro del poema, a falta aún de su resolución efectiva. Por esta razón, la salida poética de Esqueria no puede darse sino en una escena muy condensada, el héroe dormido en una veloz y fácil noche de navegación, so pena de diluir el poderoso efecto dramático del Apólogo. En conclusión, el libro 5 obra como transición temática al conducir a Odiseo de la lejana Ogigia a la más cercana Esqueria, pero también opera como transición poética, al situar el desarrollo de la acción en el espacio propio para que se dé el acto narrativo.

A partir del conjunto de estas consideraciones, puede presentarse el esquema poético de composición de la *Odisea*, donde hay que hacer notar la correspondencia entre la extensión tanto en días como en libros entre las dos secciones preparatorias y las dos secciones realizativas, mientras que la sección de transición es por completo singular en ambos respectos (Tabla 9).

Una característica propia de la *Odisea* tiene que ver con la aparición de aedos dentro del propio desarrollo de la acción dramática. Si bien en la *Ilíada* no se presenta el ejercicio efectivo de ningún aedo profesional, la figura de Aquiles como cantor sirve como clave metapoética del propio carácter poético de la obra. La *Odisea* desarrolla esta idea de modo tal que hay cantores de profesión y diversas situaciones donde su canto ocupa un lugar en el orden establecido.

Tabla 9. Partes y secciones de la *Odisea*

Orden literal-orden poético

Orden[1]	**Parte**	**Sección**	**Libros**	**N.° de libros**	**N.° de días**
Narrativo	Mar - Preparatoria	Asamblea y viaje de Telémaco - Preparatoria	1-4	4	6
		Paso de Ogigia a Esqueria - *Transición*[2]	5	*1*	*24*
		Estadía donde los feacios - Realizativa	6-12	7	3
Dramático	Tierra - Realizativa	Estadía donde Eumeo - Preparatoria	13-16	4	5
		Estadía en su palacio - Realizativa	17-24	8	3

[1] Como se explica en el texto, el orden debe entenderse solo como un énfasis, pues en ambas partes el aspecto narrativo es decisivo y en ambas partes también se dan acciones dramáticas.

[2] El número de libros y el número de días correspondientes a la *Transición* se marcan en cursiva para resaltar mejor la estructura simétrica de las partes Preparatoria y Realizativa.

Fuente: Elaboración propia.

Puede preguntarse, por supuesto, acerca de la función de estos cantores y si ella guarda alguna equivalencia con la del cantor iliádico, Aquiles. En este punto conviene trazar una distinción, cuyo sentido se verá con el avance de la reflexión. En efecto, desde el punto de vista metodológico, es pertinente distinguir a los aedos de profesión de Odiseo como cantor. Se hará primero el estudio referente a los aedos, con el ánimo de considerar a partir de ahí al propio cantor que es Odiseo.

En la *Odisea* aparecen dos aedos ejerciendo su profesión, en el palacio de Ítaca y en el palacio de Esqueria. En Ítaca se encuentra Femio, a quien los pretendientes obligan a que con sus cantos deleite sus convites. En Esqueria se halla Demódoco, un cantor ciego que servirá de émulo a Odiseo. Femio aparece con su canto en el libro 1, mientras Telémaco se halla en medio del festín de los pretendientes; en el libro 17, cuando bajo la semblanza de mendigo Odiseo llega a su palacio; y en el libro 23, cuando tras haberle salvado la vida al cantor en la matanza de los pretendientes y sus cómplices, Odiseo organiza una falsa fiesta de bodas que oculte los atroces acontecimientos que acaban de ocurrir en palacio. Por su parte, Demódoco aparece en el libro 8, en los festejos organizados en homenaje de Odiseo. Se estudiará enseguida el detalle de cada una de estas apariciones de los cantores, que preparará las decisivas intervenciones de Odiseo en cuanto narrador de historias, equiparable a un aedo, tanto en la isla de los feacios como en su propia isla de Ítaca.

En el libro 1, en medio de uno de los tantos banquetes que los pretendientes tienen en el palacio de Odiseo, pero ya habiendo sido amonestado Telémaco por la diosa Atenea para que emprenda la ruta del mar en busca de noticias de su padre, Q anuncia la presencia del cantor: "Un aedo famoso cantaba en mitad y sentados / los demás en silencio le oían; narraba el regreso / desastroso de Ilión que a los dánaos impuso Atenea" (1.325-327). Con esta primera intervención de un aedo en el poema, para más señas, en el mismo primer libro, Q llama la atención al carácter de la propia obra que es la *Odisea*. En efecto, si en la *Ilíada* el cantor Aquiles se deleitaba con las gestas de héroes, sin mayor especificación, en la *Odisea* no se oculta en ningún momento el tema del canto, y este primer canto resulta ser sobre el regreso de los héroes de Troya, esto es, el propio tema de la *Odisea*. Esto quiere decir, ni más ni menos, que la elección del tema del regreso obedece a la comprensión del sentido poético que Q le ha impreso al poema. Es cierto que en el ciclo épico hay una tradición cuyo tema es el de los regresos de los héroes (*nóstoi*),[30] que se recoge en los *Regresos* (*Nóstoi*), pero constituye un error de nota asociar la *Odisea* a esta tradición, con la que tiene solo una semejanza superficial. Que la *Odisea* tome como tema el regreso de los héroes no significa, de ningún modo, que habría podido versar sobre algún otro tema del ciclo épico; a diferencia de todos los poemas del ciclo épico, simples recuentos de diversas escenas asociadas a la guerra de Troya, la *Odisea* se determina a sí misma desde la figura del regreso de Troya. Este alejamiento de Troya constituye la marca esencial de su propósito poético, donde decir "Troya" en sentido poético es decir "Ilión", esto es, *Ilíada*. La *Odisea* ya no quiere tener nada que ver con Troya, para más señas con Ilión, con la *Ilíada*. Desde la perspectiva poética, la *Odisea* se entiende a sí misma como un alejamiento de la *Ilíada*; por eso puede afirmarse la aparente paradoja de que la *Odisea* o es regreso o no es nada.

Recluida en su estancia, Penélope[31] escucha el canto del aedo, que le parte el corazón al pensar en su esposo, que no regresa. Con la mayor discreción, y acompañada siempre de sus damas, desciende del piso superior, y en medio de su llanto, se dirige al aedo:

> "Otras muchas leyendas, ¡oh Femio!, conoces de cierto
> de guerreros y dioses, que hechizan las mentes humanas

30 Finkelberg (2015, 133) precisa: "The theme of the heroes' migrations to foreign lands was prominent in the sub-genre of heroic tradition conventionally called *nostoi*" ["El tema de las migraciones de los héroes a tierras extrañas era sobresaliente en el subgénero de la tradición heroica que convencionalmente se llama *nostoi* (regresos)"]. Y Barker y Christensen (2016, 101) aclaran: "The catalogue of heroes hints at the number of nostoi songs that could have been, and probably were, in wide circulation" ["El catálogo de los héroes da pistas sobre el número de cantos de regreso que pudo haber, y que probablemente hubo, en amplia circulación."].

31 Véase Adenda 20: "Penélope".

> al cantar del aedo; entona una de ellas y beban
> en silencio su vino esos hombres, mas corta ese canto
> desdichado". (1.337-341)

Frente al propósito declarado por el poeta, que aquí se identifica con el aedo, Penélope se presenta como anclada en un momento inmemorial, mítico, sin querer aceptar el transcurrir del tiempo, los años que pasan sin traerle a su marido. Consciente de que el canto no puede suprimirse, la mujer busca que su tema, al menos, tenga que ver con hazañas de héroes y dioses, quizás al modo de los cantos del ciclo épico. Desde la perspectiva de la composición poética, Penélope se presenta distanciada de las acciones del regreso, cuyo plan ya la diosa ha puesto en marcha, y solo después de que se haya dado la manifestación inequívoca de todas las señales del retorno, aceptará trocar su posición. Si a los pretendientes hay que vencerlos con violencia, a Penélope hay que persuadirla con signos. Por lo demás, el canto de Femio sirve de advertencia poética a los pretendientes acerca del regreso del héroe, pero igual que pasa con otras señales de amonestación, ellos tampoco le prestan cuidado a esta, preocupados tan solo del festín y de sus posibilidades con Penélope.

Ahora bien, a la que parece una razonable solicitud de su madre, Telémaco se opone con firmeza:

> "¿Por qué, ¡oh madre!, le impides al hábil aedo que trate
> de agradar como quiera su genio le inspire? La culpa
> no la tiene el cantor, sino Zeus, que reparte sus dones
> y los da a cada cual de los hombres según su talante.
> No llevemos a mal que éste diga el funesto destino
> de los dánaos; la gente celebra entre todos los cantos
> el postrero, el más nuevo viene a halagar sus oídos.
> A escucharlo se avengan tu mente y tu alma". (1.346-353)

Con la visita de la diosa, Telémaco, sin plena conciencia de ello, ya comienza a obrar en la dirección marcada por el plan del regreso, por eso no se opone al canto del aedo que, por don de Zeus e iniciativa propia, ya anticipa el regreso del padre, y más bien motiva a su madre para que se dé fuerza en escucharlo. En el verso más interesante del pasaje, Telémaco reconoce que el último canto es el que todos prefieren, como si con ello ya se hubiera entrado en el mundo de la competición abierta por el último éxito, por el último "*hit*". Dejando de lado estas lecturas sociológicas, hay que saber leer en este verso el sentido de que el proyecto poético de la *Odisea* ya está remplazando al de la *Ilíada*, el canto nuevo al antiguo, el tema del regreso a las gestas de héroes y dioses. Como lo da a entender el nombre del aedo,

Femio (*Phē̱mios*), de quien se dice que es famoso (1.325), ahora la gloria la recibe quien se asocie a esta nueva gesta poética en desmedro de la antigua.

Tras esta resonante aparición de Femio en la *Odisea*, habrá que esperar hasta el canto 17 para volverlo a encontrar. Si Femio es el cantor "oficial" del palacio de Odiseo, no sorprende que su presencia se haga sentir cuando la acción se traslada a la casa, con el significado implicado de que hay que imaginar la música como permanente, así su mención solo se dé en la escena inicial. A pesar de la brevedad de la alusión al canto de Femio, el texto ofrece suficientes elementos que permiten medir su importancia dentro de la composición del poema: "Entretanto ya Odiseo y el noble piariego / deteníanse a la puerta; en su torno vibraban los sones / de la cóncava lira; empezaba su cántico Femio" (17.260-262). Se trata de una coincidencia con un hondo significado, ya que después de veinte años Odiseo arriba a su casa y en ese preciso momento Femio comienza su canto. Es evidente que el aedo no puede estar presente en todos los momentos del poema, y tampoco sería necesario, puesto que el juego de significaciones ya ha sido establecido. Visto que el personaje de Odiseo lleva en sí el sentido de la *Odisea*, para el propósito poético basta con la confluencia en espacio y tiempo de Odiseo en su casa con el inicio del canto. En esta ocasión no se dice qué canta el aedo, pero bien puede asumirse que no ha abandonado los cantos de regreso del libro 1, a fin de cuentas, los cantos más nuevos son los más exitosos, aquellos que todos quieren oír, pero, sobre todo, mal podría imaginarse un canto con un tema diferente al del regreso justo ahora que el héroe toca a la puerta de su propia casa. Al operar el acto rapsódico como clave metapoética por la cual la obra refiere a sí misma en tanto en cuanto obra poética, queda claro que las acciones que están a punto de iniciarse en el palacio de Odiseo son el tema propio del canto del aedo. En otras palabras, el canto que es la *Odisea* se canta a sí mismo. Dice el héroe dirigiéndose al fiel porquerizo:

> "De seguro, ¡oh Eumeo!, que es ésta la casa de Odiseo,
> casa hermosa que bien se distingue aun estando entre muchas [...].
> Ya se advierte que ahí multitud de varones celebran
> un banquete: se huele la grasa y resuena la lira,
> que los dioses quisieron hacer del festín compañera". (17.264-265, 17.269-271)

Ahora Odiseo viene a confirmar lo que ya ha dicho el poeta, signo inequívoco de que la música no es un mero incidente dentro de la descripción de la escena, sino que es constitutiva, y llena por ello no solo la estancia donde transcurre el banquete —el eje horizontal, por así decirlo—, sino que se sitúa también en la línea que va del personaje Odiseo al poeta que canta a Odiseo y alcanza, presumiblemente, al oyente o lector del canto —el eje perpendicular—. Con esta música

que todo lo llena, la acción alcanza el clímax dramático, que se cumple tanto para Odiseo como para Q, como para el lector final.

La presencia permanente de Femio y su canto en estos dos días decisivos puede deducirse de que tras el fin de los pretendientes, el aedo se dirige a Odiseo a suplicar por su vida, pues si les cantó a los galanes, fue compelido por su mayor fuerza y gran número: "Pero Femio, que a sus gustos forzado tenían / los galanes, trataba a su vez de esquivar la ruina. / Allí estaba de pie, con la lira sonora en las manos" (22.330-332). Es claro que hasta el mismo inicio de la matanza, Femio se encuentra en medio del festín, animándolo con su lira. Dubitativo entre acogerse al altar de Zeus que se halla en el patio o rogarle directamente a Odiseo, opta por esto último, en versos cargados de dramatismo y de oscuras significaciones:

> "A tus plantas estoy, noble Odiseo; respétame y tenme piedad,
> que bien pronto a ti mismo te habrá de doler si a un aedo
> matases que canta a dioses y hombres.
> Me enseñé a mí mismo y el dios en mi pecho
> ha plantado múltiples tonos y tengo habilidad para celebrarte
> como a un dios: no quieras segar mi garganta" (22.344-349*),

para poner enseguida de testigo a Telémaco de que nunca cantó en la casa de Odiseo por gusto propio sino obligado por los pretendientes. Ante esto, Odiseo, luego de escuchar a su hijo, les perdona la vida a él y al heraldo, Medonte, y los envía al patio mientras él termina los últimos ajustes de su venganza. La súplica de Femio se basa en que él aprendió su canto por sí mismo (*autodídaktos*), lo que equivale a decir que su arte deriva del dios y puede, por ello, cantar al propio Odiseo como a un dios. Por ello, si Odiseo corta la garganta del aedo, es decir, su canto, se estará condenando a sufrir en sí mismo muchos dolores. El ruego del aedo tiene como fin preservar su canto, más que preservar su vida, y preservar su canto en ese enlace que establece entre dioses y hombres, que ahora Odiseo no puede cortar sin arriesgarse a hondos sufrimientos en su propio ser. Al conformarse el canto del aedo con el propio canto del poema, el aedo le implora al héroe que no lo mate para que no vaya a cortarse el canto poético mismo. Se trata quizás del momento de mayor tensión en toda la obra, pues aquí está amenazada la propia composición poética, que no solo canta estos acontecimientos sino que se canta a sí misma. La intervención de Telémaco aquí resulta decisiva, hasta el punto de que esta sola acción puede justificar su presencia en el poema, pues en este momento no hay nadie más en quien pueda confiar un enfervorizado Odiseo (22.360). El texto deja en la ambigüedad las razones por las que Odiseo salva la vida del cantor; no se sabe si es por los argumentos del aedo, por la mediación de Telémaco o por alguna visión interior de Odiseo, lo cierto es que deja ir al aedo

“insigne por sus cantos” (*polúphe̱mos*, 22.376) en compañía del heraldo, una especie de tutor de Telémaco niño, cuya presencia parece alcanzar para cubrir al aedo. Hay que recordar en este punto que en palabras que Néstor dirige a Telémaco, el poema ya ha hecho una seria advertencia sobre las consecuencias de no respetar al aedo, como le ocurrió a la casa del Atrida Agamenón:

> “Mientras todos allá [en Troya] soportábamos tantos trabajos,
> él [Egisto] tranquilo en el fondo de Argos, criadora de potros,
> requería con palabras de amor a la esposa del rey.
> Clitemnestra divina negóse al principio a la infame
> pretensión: era aún virtuosa en su pecho y tenía
> junto a ella a un aedo a quien, presto a embarcar para Troya,
> el Atrida prolijo encargó de velar por la reina.
> Mas fatal decisión de los dioses la ató a la derrota:
> llevó él al cantor a una isla desierta y dejólo
> convertido en despojo y botín de las aves; entonces,
> a su gusto entregados los dos, trasladóla a sus casas”. (3.262-272)

Quizás Telémaco recuerde estas ominosas palabras de Néstor y se apresure a salvar al aedo. Quizás los dioses, o el propio Odiseo, dejaron al aedo para que cantara el regreso del héroe a modo de encantamiento sobre la casa del Laertíada. La asociación de Femio con Medonte, heraldo y tutor de Telémaco niño, permite pensar que el aedo lleva también un largo tiempo en el palacio. Tampoco se especifica el tipo de dolores que ha de sufrir Odiseo si llega a ocurrir que, muerto el aedo, cese su canto. En el caso de Agamenón, la virtud y lealtad de Clitemnestra se perdieron con la pérdida del aedo. Quizás aquí el poema roce lo impensable, el desfallecimiento de la virtuosa Penélope, el mayor dolor que podría sufrir Odiseo mismo. Además, está la cancelación del poema como tal, que quedaría reducido, como en el caso de Agamenón, al simple relato de un regreso infausto. Todo es muy oscuro, incluida la decisión de Femio de suplicarle directamente a Odiseo en lugar de dirigirse al altar de Zeus, un gesto pragmático cuya motivación parece contraevidente. Sea de esto lo que sea, Odiseo aún requerirá los servicios profesionales del cantor para que cubra y acompañe la última escena en palacio: su reencuentro con Penélope.

Después de poner orden en la casa, Odiseo se reúne con Penélope, que duda si acogerlo o no, pues no lo reconoce en los harapos con que se viste. Odiseo dispone entonces que todos se laven y se cambien y que después el aedo entone cantos de boda a cuyo ritmo todos danzarán para no suscitar sospechas de los pobladores de Ítaca sobre la suerte de los pretendientes. Mientras ello ocurre, él también se acicalará y proseguirá su acercamiento a Penélope. Habla Odiseo:

> “Venga luego el divino cantor con la lira sonora
> y preludie los tonos alegres del baile: así, quienes
> desde fuera lo escuchen, vecinos o gente de paso,
> pensarán que aquí dentro se está celebrando una boda”. (23.133-136)

Así ocurre, con lo que todos los moradores de la gran casa simulan una fiesta de bodas:

> Asiendo la cóncava lira,
> el divino cantor puso en todos un vivo deseo
> de su música dulce y el rítmico juego del baile.
> Resonaba la casa al sonar de los pies de los hombres
> y las mozas de linda cintura que en ella danzaban. (23.143-147)

En realidad, la fiesta es verdadera, la música lo es y la entrega de los danzantes así mismo. La simulación tiene que ver con el hecho de que, en realidad, no se está llevando a cabo una boda, no que la música y las danzas, con las actitudes y sentimientos concomitantes, no sean reales. ¿O quizás sí? Mientras el aedo canta y ellos danzan, se da el largamente esperado reencuentro de los dos esposos, en lo cual es decisivo el signo del lecho adosado al olivo. Entonces, sí hay una boda. Es difícil pensar que los danzantes, liderados por Telémaco, no estén al tanto de que mientras ellos bailan, se está dando la unión de la mujer con su marido. La que era boda falsa es verdadera. El canto llena toda la casa, como llena todo el espacio de la significación poética. En efecto, como clave metapoética, el canto anuncia que la acción poética alcanza su culminación. El regreso del héroe se ha completado y, con él, se completa también el sentido poético que propone la culminación del poema como la culminación de la acción poética, el significado del poema como inscrito en su protagonista, las acciones literales como significativas en sí mismas. El ama conduce a marido y mujer a su habitación, adornada y pulcra:

> Tras dejarlos en ella, nuevamente salió mientras ellos
> saludaban gozosos su lecho de bodas de antaño.
> Ya a este tiempo Telémaco, Eumeo y el buen boyerizo
> daban paz a los pies en el baile y descanso a las mozas
> y a dormir se marchaban cruzando las salas sombrías. (23.295-299)

Sin nombrarlo, el poeta hace notar que hasta este momento el aedo ha estado activo y la música ha acompañado el reencuentro de los esposos. El cantor ha cumplido su promesa. En la música de boda el aedo ha cantado a Odiseo como a un dios, a Odiseo que rechazó la inmortalidad que le ofrecía la diosa por esta reunión con su esposa, a Odiseo que es cantado ahora por todas las generaciones,

habiendo alcanzado en la poesía la inmortalidad de un dios, y en ello ha hecho inmortal a la propia *Odisea*, que se canta a sí misma en la voz del aedo.

Demódoco (*Dēmódokos*), cuyo nombre significa "recibido por el pueblo" ("bien amado del pueblo", 13.28), es un cantor ciego al servicio del rey de los feacios, Alcínoo. Su aparición en el libro 8 contribuye a la determinación del carácter narrativo de esta sección y prepara el propio acto rapsódico de Odiseo. Demódoco tiene tres participaciones principales. En la primera, al cantar la gloria de los héroes, rememora la disputa entre los dos mejores de los aqueos, Aquiles y Odiseo; en la segunda, entretiene con los amores ilícitos de Ares y Afrodita y cómo el esposo de la diosa, Hefesto, los atrapó en una red; en la tercera, a petición de Odiseo, canta la historia del caballo de madera. Demódoco sale de la *Odisea* en el banquete de despedida que Alcínoo le ofrece a Odiseo inmediatamente antes de zarpar para Ítaca, sin que en esta ocasión se escuche su voz. En efecto, a diferencia de lo que ocurre con Femio, a quien nunca se oye cantar, dándose tan solo la indicación del tema de su canto, Demódoco se presenta en su propia voz en los tres cantos aludidos, de donde se colige que esta sección de mar se ofrece como abiertamente poética, frente a la poética apenas lindante de tierra. El conjunto de las intervenciones del aedo Demódoco conforma una presencia muy estructurada en la que no solo se muestra el carácter poético de la propia obra, sino que en ella se dan pasos decisivos hacia la formulación del programa poético de la *Odisea*.

Al día siguiente de su llegada al palacio del rey feacio, aún sin haber revelado su identidad, Odiseo es presentado ante la asamblea del pueblo reunido. Fiel a sus convicciones de prestar ayuda a los forasteros que la requieran, el rey Alcínoo decide aprestar una nave y, en el entretanto, festejar al huésped. Así, hace llamar al aedo:

> "Festejemos al huésped, que nadie rehúse. A más de ello,
> a Demódoco hacedme venir, el aedo divino,
> a quien dio la deidad entre todos el don de deleitarnos
> con el canto que su ánimo le impulsa a entonar". (8.42-45)

Una vez alistado el barco, todos se dirigen al banquete. Hasta allí es conducido el aedo: "Trajo en tanto el heraldo al piadoso cantor, al que amando / sobremodo la Musa otorgó con un mal una gracia: / lo privó de la vista, le dio dulce voz" (8.62-64). Una vez satisfechas el hambre y la sed, el aedo entona su canto:

> La Musa al aedo inspiró que cantase de hazañas de héroes,
> de una acción cuya fama llegó por entonces al cielo
> anchuroso: la riña entre Odiseo y Aquiles Pelida

> cuando estaban sentados al rico festín de los dioses.
> Se lanzaban palabras terribles y a un tiempo gozaba
> entre sí Agamenón por la lid de los mejores aqueos. (8.73-78*)

Si bien este es uno de los pasajes de interpretación más disputada de toda la obra homérica, el texto mismo ofrece claves decisivas a favor de la línea hermenéutica aquí adoptada. El núcleo del canto recoge una agria querella entre los dos protagonistas de la épica homérica. En palabras de este cantor favorecido por los dioses, aquí movido por la Musa, el poema hace explícita en sus héroes la confrontación poética entre las dos grandes épicas. Las palabras hacen alusión a alguna querella entre Odiseo y Aquiles —nótese el orden de la mención de los dos héroes—, de la cual es casi imposible encontrar alguna traza en otra obra. En realidad, ello no reviste mayor interés para la comprensión del pasaje; al contrario, empeñarse en esa búsqueda impide tomar el texto con el mismo peso con que se enuncia. La cuidada composición de estos versos le permite acoger en sí resonancias iliádicas esenciales. En primer lugar, hay que hacer notar cierto paralelismo con los versos iniciales de la *Ilíada*, donde la confrontación entre Agamenón y Aquiles da paso ahora a la riña entre Odiseo y Aquiles, mientras Agamenón mira complacido. Esto ha llevado a entender el pasaje como una referencia a la *Ilíada*, incluso como un homenaje a ella, una especie de guiño poético a la grandeza de la otra épica. Pero esta opción interpretativa no dice nada más que ello y se agota en sí misma sin ofrecer ninguna razón acerca de esta disputa que se da precisamente entre los dos protagonistas de las dos épicas. En la lectura aquí propuesta cada héroe comprende su propia épica y la querella es la que se entabla entre ellas. Si en ese movimiento que inaugura la *Ilíada* y que se consuma con el cantor Femio en la *Odisea*, el canto del aedo opera como instancia metapoética, hay que entender que en estas líneas la *Odisea* establece su propio programa poético frente a la *Ilíada*, y lo establece con el canto (*oíme̱*) que ella misma es, cuya fama alcanza al cielo.[32] La gloria (*kléos*, 8.74) del canto se superpone ahora a la gloria de los héroes cantados (*kléa andrô̱n*, 8.73), sin remplazarla, pues el propio canto deriva su gloria de la de sus héroes, aquí Odiseo que se confronta con Aquiles. A partir de esta observación hay que hacer notar la interacción de este pasaje con los versos fundamentales de la *Ilíada* cuando llegan los legados de Agamenón a la tienda de Aquiles. Allí el Pelida se encuentra con la lira cantando justamente "las hazañas de héroes" (*kléa andrô̱n*, *Ilíada* 9.189).[33] Es una observación muy antigua

32 González (2013, 395) señala: "This passage [*Odyssey* 8.73-74] sets οἴμη in close connection with the singing of κλέα ἀνδρῶν, as if the song were a cord tying the relevant subject matter along a traditional narrative sequence" ["Este pasaje (*Odisea* 8.73-74) establece el *oíme* (canto) en estrecha relación con el cantar de *kléa andrô̱n* (la gloria de los héroes), como si el canto fuera una cuerda que ata la temática relevante a lo largo de la secuencia narrativa tradicional"].

33 Véase Anexo para la justificación de esta traducción.

de la crítica homérica que en la *Odisea* no se recoge ninguna escena directa de la *Ilíada*, acotación justa cuyas profundas consecuencias hermenéuticas aún hay que desentrañar. Sin embargo, en este punto no puede pasar desapercibida la coincidencia entre el canto de Aquiles en el momento en que arriba la embajada, en la *Ilíada*, y el canto de Demódoco en el momento en que se establece el ámbito narrativo de la *Odisea*. En su sentido principal, de un cantor que canta "gestas de héroes", la expresión "*kléa andrȏn*" solo se encuentra en esos dos lugares en la obra homérica —si bien, aún dentro del contexto de la embajada, Fénix la utiliza en su discurso en un sentido quizás casual, en todo caso subordinado (*Ilíada* 9.524-525*)—. Lo determinante de esta coincidencia es que el uso de esta expresión tan conspicua se dé en cada caso en el momento exacto en el que en cada una de las épicas se plantea su compromiso metapoético fundamental: en la *Ilíada*, las gestas que se cantan son las del propio poema, cuyo gesto poético decisivo consiste en el *relevo* de Aquiles por Patroclo; en la *Odisea*, las gestas que se cantan son así mismo las del propio poema —diferentes, claro, a las de la *Ilíada*—, cuyo gesto poético decisivo consiste en el *remplazo* de Aquiles por Odiseo. Hay que llamar así mismo la atención al hecho de que en la *Ilíada*, al ser el propio protagonista el cantor de sus gestas, el programa poético es implícito al propio poema y va desarrollándose con él, mientras que el programa poético de la *Odisea* es explícito y su desarrollo obedece a los principios odiseicos de planeación y realización. De hecho, aquí se prepara la entrada en escena del protagonista como si fuera un cantor de sus propias gestas (*Odisea* 11.368, "como un aedo"; 17.518-521). A partir de lo anterior, puede afirmarse que la extraordinaria sensibilidad poética y crítica de Q —que aquí no cabe diferenciar— lo lleva a establecer su programa poético no solo como un nuevo comienzo que sustituye al de la *Ilíada*, sino como una continuación del duro enfrentamiento de Aquiles y Odiseo en el contexto de la embajada en el libro 9 de la *Ilíada*.

No hay que escudriñar, en efecto, entre el escaso material del ciclo épico para encontrar un antecedente de la disputa entre Aquiles y Odiseo. Esta se encuentra en el propio texto homérico. Tan pronto llegan los legados de Odiseo, Aquiles se pone de pie de un salto, todavía con la lira en la mano, reacción que también tiene Patroclo. Después de recibir de Aquiles y Patroclo los dones de la hospitalidad, Odiseo, quizás adelantándosele a Fénix, pronuncia su discurso. En él, Odiseo busca ser fiel a las palabras de Agamenón, que junto con ricos regalos y la devolución de Briseida, motivo original de la disputa entre los dos jefes, le ofrece a Aquiles una de sus hijas en matrimonio. Sin embargo, Odiseo le aclara a Aquiles que si estos regalos le son odiosos por provenir de Agamenón, al menos se compadezca de los demás aqueos, así podrá ganar gloria y quizás hasta logre capturar a Héctor, que anda envalentonado cerca del campamento aqueo. De la intervención de Odiseo no se sabe qué criticar más, si la servil repetición de las

palabras de Agamenón, claramente inconvenientes, puesto que proponen que Aquiles se convierta en yerno de Agamenón y, por tanto quede sometido a él, o su adición propia, con la que en un dudoso movimiento Odiseo se distancia de Agamenón, para presuntamente congraciarse por su cuenta con Aquiles, cuando en realidad lo está ofendiendo al indicarle que si se compadece de los aqueos, quizás gane gloria entre ellos e incluso pueda tal vez dar muerte a Héctor. Ni el ofensivo ofrecimiento de Agamenón, ni el doblez de Odiseo le pasan desapercibidos a Aquiles, que no asume la visita como un espacio político de negociación. Sin más vueltas, Aquiles contesta:

> "¡Laertíada descendiente de Zeus, Odiseo fecundo en ardides!
> Preciso es que os declare con franqueza la intención
> de mis sentimientos y cómo quedará cumplido. Así no vendréis
> uno tras otro a sentaros a mi lado y a halagarme.
> Aquél me resulta igual de odioso que las puertas de Hades
> que oculta en sus mientes una cosa y dice otra". (*Ilíada* 9.308-313)

Con estas palabras Aquiles le responde a Odiseo, el astuto, el hábil en urdir maquinaciones, que se ha hecho odioso a sus ojos por decir una cosa, mientras piensa otra distinta; se ha hecho tan odioso como el Hades, como la misma muerte. Con mirada clarividente, Aquiles advierte que la visita de Odiseo, el único que ha hablado hasta este punto, y los ofrecimientos de Agamenón constituyen un ardid para vencer su resolución, no una verdadera reparación de la afrenta:

> "Mas vosotros id y manifestad a los paladines de los aqueos
> mi mensaje —éste es el privilegio de los ancianos—,
> para que en sus mientes imaginen otro ingenio mejor
> que les salve las naves y a la hueste de los aqueos
> junto a las huecas naves; pues no les ha deparado éxito este
> que han imaginado ahora, porque mi cólera me mantiene lejos". (*Ilíada* 9.421-426)

Nótese que Aquiles ha captado con superior ingenio que está siendo objeto de un ingenio, de un ardid (*mē̱tis*, 9.423), por parte de los jefes aqueos y se niega a ser parte de ese juego. Este ingenio parece incluso agravar su cólera, pues entiende que los paladines griegos lo buscan por su fuerza, como si de resto fuese estúpido. Por lo demás, de modo premonitorio, Aquiles anticipa que Ilión solo podrá ser derrotada por el ingenio, más allá de su propia participación en ello. Con la intervención de su antiguo preceptor, el anciano Fénix, Aquiles muda en algo su primera resolución de marcharse al día siguiente: al amanecer decidirán si vuelven a su patria o permanecen en Troya. Luego del discurso del poderoso

Ayante, Aquiles, que lo siente como especial compañero de armas, modifica aún más su anterior determinación y resuelve quedarse, pero advierte que no combatirá mientras Héctor no llegue a su propio campamento. Con esto, los enviados regresan donde Agamenón, que los interroga sobre los resultados obtenidos. Odiseo responde que Aquiles no solo rechaza los regalos sino que al día siguiente, al amanecer, partirá rumbo a su patria. Aunque esta sorprendente respuesta de Odiseo ha querido explicarse a partir de diferentes estratos del proceso de redacción, su insistencia en que Ayante y los heraldos pueden confirmar lo dicho, así como la referencia a la estadía de Fénix en la tienda de Aquiles prueban que la respuesta se ofrece como parte integral del episodio. A partir de esto puede deducirse que Odiseo no obra como verdadero embajador, en todo caso, no como embajador de buena voluntad, sino que en la embajada, tanto ante Aquiles como ante Agamenón, persigue el cumplimiento de su propio programa, el del ingenio, el de los ardides, que Aquiles ha identificado perfectamente y que queda expuesto a partir de ahora, así sea en forma embrionaria, como la verdadera alternativa al plan de Aquiles. Se ve, entonces, cómo la confrontación entre Aquiles y Agamenón habrá de pasar a un segundo plano para ser remplazada por la riña entre Odiseo y Aquiles, insinuación que por lo pronto no altera el plan de la *Ilíada*, pero que sí ofrece el lugar preciso donde la *Odisea* halla su punto de inserción en el desarrollo iliádico, mas no como su continuación, sino como su alternativa. En este punto se da el primer canto del aedo Demódoco.

Como el canto de Demódoco ha suscitado lágrimas en Odiseo, de las que solo el rey alcanza a percatarse, este ordena que pasen a los juegos, como un modo de aliviar la situación del huésped. Tras algunos inconvenientes en la realización de las pruebas, que se superan sin mayores dificultades, Alcínoo reconoce que los feacios quizás no sean los mejores luchadores, pero junto con sus inigualables dotes marineras, son los primeros en la carrera y los primeros en la danza. Le pide entonces al aedo que entone cantos apropiados, con lo que ágiles danzarines feacios causan el asombro de todos con su sin igual habilidad. En ello están, cuando el aedo entona un canto festivo (8.266-366), en el que hace el relato de los amoríos ilícitos de la diosa Afrodita con el dios Ares y de cómo, enterándose de ello, Hefesto, el esposo de la diosa, arma una fuerte red casi invisible en la que atrapa a los amantes, para exponerlos luego a la vergüenza de todos los inmortales, sin que en ello participen las diosas, liberándolos solo cuando Poseidón se compromete a darle una recompensa adecuada: “Tales cosas contaba el perínclito aedo y Odiseo / escuchando gozaba en su alma y también los feacios, / remadores de palas ingentes, gloriosos marinos” (8.367-369).

La dificultad de interpretación de este pasaje es inversa a la del anterior, pues se ofrece como un relato ameno y circunstancial, cuyo único propósito es la diversión. Es cierto que puede leerse en él una advertencia respecto de que la

infidelidad ni queda oculta ni queda sin castigo, pero la situación de Penélope en Ítaca de ningún modo es objeto de una sospecha tal. Dado el tratamiento respetuoso que Homero suele darles a los dioses, no parece la mejor vía buscar en el contenido de esta narración su significación dentro de la configuración poética. De hecho, un relato así solo puede darse en el mundo de los feacios, pues, como dice Alcínoo, "nadie nos supera en correr con los pies ni en regatas de naves / y nos gustan de siempre el banquete, la cítara, el baile, / los vestidos bien limpios, los baños templados, los lechos" (8.247-249); sobre todo, los feacios son de linaje divino (5.35; 19.279), de su misma raza (7.205-206), amados por los dioses (6.203), protegidos por ellos, sin guerra ni conflicto (6.201-205); los dioses se muestran abiertamente entre ellos y con ellos comparten festines (7.201-205). El relato, pues, se inscribe en un orden de festiva familiaridad con los dioses, en un pueblo cuya vida es fácil y ligera. Aparte de lo que dice la narración, no hay que buscar en ella significados impíos o irrespetuosos. Es muy posible que los mismos dioses hayan pasado un buen rato con este canto. Más interesante es el hecho de que este relato se ofrezca en un contexto de tranquilidad y despreocupación, con una clara asociación a la danza y a las naves, como un alegre anticipo de los gozos que están por llegarle a Odiseo, de los que él mismo ahora toma parte. Si se tiene en cuenta la función metapoética de las intervenciones del aedo, quizás pueda afirmarse que con este relato ligero y jocoso se prepara algo del tono con el que debe escucharse la narración central de Odiseo. En todo caso, el contraste emocional que se alcanza es digno de nota, pues de la dramática situación del primer relato, la disputa entre Odiseo y Aquiles, se ha pasado a la risa y la broma del segundo, los amores de Ares y Afrodita, para volver a cambiar enseguida al tono sombrío de la caída de Troya.

En efecto, tras recibir ricos presentes de los jefes feacios, incluido Alcínoo, y ya poniéndose el sol, Odiseo, lavado y arreglado, se presenta al banquete nocturno, situándose junto al rey, y tras convidarle a Demódoco un trozo de carne, le rinde un homenaje, a la vez que le hace una solicitud. En primer lugar, Odiseo elogia al aedo:

> "¡Oh Demódoco! Téngote en más que a ningún otro hombre,
> ya te haya enseñado la Musa nacida de Zeus
> o ya Apolo, pues cantas tan bien lo ocurrido a los dánaos,
> sus trabajos, sus penas, su largo afanar, cual si hubieras
> encontrádote allí o escuchado a un testigo". (8.487-491)

Odiseo asume que el canto del poeta es de origen divino, imposible como es que hubiera estado presente en el escenario de la guerra, improbable como es que haya recibido tales noticias de un tercero. Ahora bien, a partir de lo que dice

Odiseo también se sigue que el cantar del aedo ha versado sobre los acontecimientos de Troya, en particular, los sufrimientos del bando griego. El contenido no se especifica, pero no es imposible que se trate de aquellos eventos sobre los cuales se configura la historia iliádica, que para Odiseo sería molesto de escuchar, pues con un tono de impaciencia urge al cantor para que vaya a una fase posterior de la historia. Si ello es así, el programa metapoético de la *Odisea* toma una distancia explícita de la *Ilíada*, y el propio protagonista de la segunda épica incita al aedo a que deje atrás los temas iliádicos y cante aquellos en los que él mismo se destacó:

> "Mas, ¡ea!, cambia ya de canción y celebra el ardid del caballo
> de madera, que Epeo fabricó con la ayuda de Atenea
> y que Odiseo divino llevó con engaño al alcázar
> tras llenarlo de hombres que luego asolaron a Troya". (8.492-495)

Demódoco cumple con la solicitud del héroe, causándole a este una indecible pena, con lágrimas que Alcínoo nota. Lo interesante del pasaje es que Demódoco lo canta por petición de Odiseo, no por propia iniciativa. Pero en estas palabras Odiseo hace una inevitable referencia a sí mismo, referencia que se perfecciona en el canto, pues es por él que Odiseo hace una remembranza efectiva de sus sufrimientos. El poeta conoce bien el poder de la música. Ahora bien, que sea el propio Odiseo quien hace referencia a la historia del caballo de madera es indicación precisa de que los actos poéticos autorreferenciales no son casuales ni se encuentran solo en la imaginación del intérprete. Odiseo se presenta a sí mismo en la última escena previa a la partida de los aqueos de Troya, esto es, inmediatamente antes del regreso. De este modo, la historia del regreso se encauza en sí misma; salvo el poder de la Musa, su composición poética depende de sí misma. Por eso, el reconocimiento que Odiseo le ofrece al aedo si logra entonar el canto pedido es también un reconocimiento a sí mismo como relator de su propia historia y también un reconocimiento de Q a su propia potencia creadora: "Si refieres aquello del modo que fue, yo al momento / ante todos habré de afirmar que algún dios favorable / te ha otorgado la gracia del canto divino" (8.496-498). En esta forma el último canto de Demódoco, divino, se cierra en un nítido enlace con el primero, que llegaba al anchuroso cielo. Es apropiado, pues, que el canto intermedio tenga que ver así mismo con las divinidades. Temáticamente, el tercer canto ofrece también la conclusión troyana del movimiento puesto en marcha en el primero, pues si en el primer canto la disputa de Odiseo y Aquiles se conforma como principio poético que dimanando de la propia *Ilíada* va a conducir a su alternativa, en el tercero, con Aquiles ya muerto, se hace explícita

la potencia poética de la épica odiseica, que todavía no comienza, pero que ya se anuncia en la figura llena de ingenio de Odiseo.

Habiendo notado las lágrimas de Odiseo, Alcínoo pide que el aedo pare su canto, para dar paso de nuevo al gozo: "Cese, pues, aquel canto y el gozo, igualmente, se extienda / a hospedantes y huésped, que así nos será bien a todos" (8.542-543). La observación de Alcínoo viene a confirmar que esa alternación de tristeza y alegría es muy del gusto de los feacios, por lo que desde esta perspectiva el segundo canto de Demódoco encaja bien entre los otros dos. Este esquema sugiere otra serie de oposiciones entre los dos cantos de los extremos y el canto central, pues además de la tristeza y alegría, pueden identificarse como opuestos el llanto y la risa, lo grave y lo ligero, lo humano y lo divino, con lo que desde un punto de vista formal el conjunto de los tres cantos conforma una unidad firme y coherente. Ahora ya están dadas las condiciones para que el personaje central entre a narrar su propia historia como parte constitutiva del poema en el que él es el protagonista. Odiseo procede a ello como respuesta a la invitación de Alcínoo para que diga quién es, cuál es su país, qué lugares ha visitado, a qué gentes ha tratado, por qué las historias de Ilión le conmueven el ánimo.

A las preguntas de Alcínoo, Odiseo responde dando su nombre y una descripción de su patria, rememora sus largas estancias con cada una de las diosas, y entonces emprende en orden la narración de sus penas y duelos a partir de su salida de Troya: "De la costa troyana llevónos el viento a la patria de los cícones" (9.39). Este pormenorizado relato, que se extiende entre los libros 9 y 12, se conoce con el nombre genérico de Apólogo de Alcínoo; de él, más que de ninguna otra escena o conjunto de escenas, deriva la *Odisea* la fama universal que la acompaña como obra de aventuras fantásticas en las que el protagonista sale avante gracias a su sin igual ingenio. Sin duda, este renombre popular de la *Odisea* por causa del Apólogo constituye una simplificación grosera del gran poema, pero entendible, pues si bien se le ha dado una cuidadosa preparación poética, ningún lector está verdaderamente preparado para entrar en este nuevo ámbito tan distinto al del mundo cotidiano. Mal podría reprochársele al hombre de la calle que le haya dado este relieve al Apólogo cuando los propios estudiosos deducen del conjunto de sus 2233 versos muchas de las razones para otorgarle a la *Odisea* los mayores elogios literarios por la variedad de situaciones, locaciones y personajes, la capacidad para crear tensión narrativa, mantenerla y darle resolución dentro de una línea de continuidad, el sentido de realidad de que sabe investir las más diversas aventuras, de modo que nunca se aíslen en un mundo de fantasía. Quizás el efecto más espectacular del Apólogo consista precisamente en su carácter narrativo, en que es un relato que narra su propio protagonista, con lo que ya de antemano se suprime cualquier posible expectativa sobre la suerte final de su protagonista, que por fuerza habrá de sobrevivir

puesto que es el narrador de su propio relato. Este notable recurso de la construcción del texto es muestra clara de la maestría de su composición, ya que la tensión narrativa no depende de la ignorancia acerca de la suerte del protagonista y, sin embargo, Q se las arregla para tener en vilo tanto a la audiencia de feacios, con el rey Alcínoo a la cabeza, como al lector contemporáneo. Dentro de la estructura más amplia del poema, como ya se explicó, el Apólogo constituye la culminación de la estrategia poética de la *Odisea* de narrarse a sí misma, de conformarse como su propia narración. Es notable que, con algunos matices y dentro de ciertos límites, este recurso se desarrolle incluso dentro de los mismos ámbitos de tierra y de mar donde se desarrolla el poema completo en su conjunto. En todo caso, es de destacar que esta narración que la obra hace de sí misma alcance para cubrir un tercio de la extensión total del poema, toda vez que como una especie de preparación para el Apólogo, Odiseo también ha narrado, en el palacio de Alcínoo, su paso de Ogigia a Esqueria (7.240-297) y él mismo entiende su estadía con Calipso y su arribo donde los feacios como parte del Apólogo (12.450-453), por lo que puede afirmarse que el poema se narra a sí mismo en los ocho libros que van del 5 al 12. De este modo, Q logra un manejo soberano del tiempo, puesto que el Apólogo se narra en una sola noche, pero comprende los eventos desarrollados a lo largo de diez años, con lo que su presentación alcanza un máximo de concentración, lo que unido a su contenido fabuloso logra producir un grado tal de intensidad que lleva a que el Apólogo se destaque casi como una entidad literaria propia. Aquí el intérprete debe proceder con el mayor cuidado, pues este efecto es un espejismo, con mayor precisión, una imagen especular del poema, ligado como está el Apólogo de un modo esencial a la constitución general de la obra con el compromiso poético subyacente a dicha constitución.

Quizás valga insistir en este punto en que la *Odisea* se entiende a sí misma como una obra que se narra a sí misma; ello ocurre, por supuesto, en labios de su protagonista, que hace el relato de sí mismo, primero de un modo seguido y pormenorizado, después en forma fragmentaria y alusiva. Este recurso ya se halla en la *Ilíada*, si bien allí se presenta de modo simbólico e indicativo, como corresponde a su carácter poético. Para efectuar su propuesta poética, que confronta a la del poema iliádico, la *Odisea* hace desarrollo explícito del recurso de referirse a sí misma en los cantos del aedo. El sentido de este carácter autorreferencial se halla en la autonomía poética de su protagonista, que gracias a su ingenio —también una vez ceden los invencibles obstáculos establecidos por el dios, en este caso, Poseidón— logra salir avante de las situaciones más difíciles en las que haya podido encontrarse hombre alguno. Cabe interpretar que las experiencias de fábula de los viajes marinos de Odiseo son un recurso para situar al héroe en las condiciones más extremas *imaginables*,

de las cuales saldrá, si no triunfante, al menos vivo, que es lo que importa en últimas. Por eso en el Apólogo se da la unidad necesaria entre autonomía y narración de sí, de modo que la propia narración muestra la autonomía del protagonista, a la vez que su autonomía no puede hallar otro cauce que su propia narración. En otras palabras, sin ser absurdo, sería vulgar que un narrador diferente mostrara la autonomía del protagonista o que el protagonista narrara la autonomía de algún otro personaje. Por eso, más allá del encanto como relato, hay que entender el Apólogo en su condición de clave del programa poético de la *Odisea*, que estructuralmente se expresa en su propia condición narrativa, pero que va a ofrecer también el momento para su propia afirmación tética. Con esto puede presentarse ya una interpretación general del Apólogo.

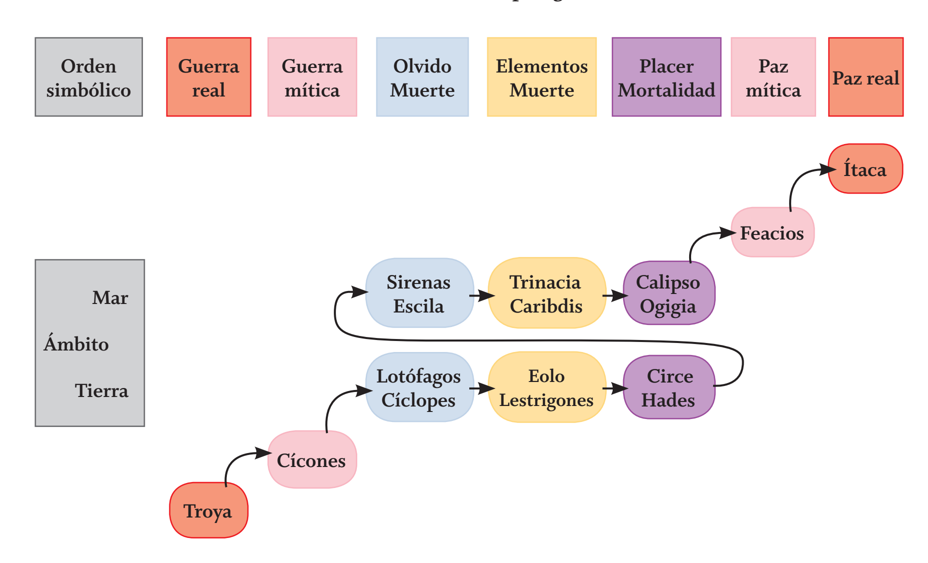
A partir de lo dicho puede anticiparse que el Apólogo constituye un territorio fértil para propuestas interpretativas y también para discusión entre ellas. La lectura que aquí se ofrece se inscribe dentro del plan de comprensión formal de la obra a partir de su construcción estructural. Ello obliga en este caso a centrarse más en la función de cada una de las unidades narrativas del Apólogo que en sus diferencias cualitativas, donde algunos relatos tienen clara preeminencia sobre otros. La determinación de la estructura del Apólogo parte de la constatación de su función narrativa, que consiste en operar una traslación de la acción de Troya a Ítaca, lugares reales que en la autocomprensión de la épica homérica constituyen respectivamente los ámbitos de la guerra y de la paz. Tan pronto Odiseo y sus hombres abandonan la órbita troyana caen en una nueva acción guerrera, esta vez con un pueblo legendario, los cícones, ante quienes apenas logran salvarse, si bien el contingente de Odiseo sufre allí sus primeras bajas. Nótese que los diez años de asedio a la ciudadela de Troya no han causado ninguna víctima en las filas de Odiseo, los mismos seiscientos hombres en doce naves que arribaron a la llanura troyana (*Ilíada* 2.631-637) zarpan de esas playas con rumbo seguro, que los vientos se encargarán de confundir. Desde la perspectiva de Odiseo y su contingente, la *Odisea* se plantea como un nuevo comienzo, sin relación con la *Ilíada* ni con eventos del ciclo épico. El encuentro con los cícones significa una reiteración de la guerra recién abandonada, pero ya en un plano diferente, si bien todavía no fabuloso, sí, en todo caso, distante del orden marcial desplegado por los aqueos en la llanura troyana, porque una nota destacable del Apólogo consiste en la indisciplina de los hombres de Odiseo, tan diferente de lo que ocurrió en la guerra de Troya. El resultado infausto de esta dejadez es muy alto para la expedición, seis hombres por cada nave, con lo que se inicia el paulatino agostamiento de la tropa de Odiseo, que finalmente sucumbirá por completo, de modo que el protagonista arribará solo a ese centro del mundo alejado de todo que es el islote de la ninfa Calipso. A partir de este momento la flota es llevada por los vientos a territorios de fábula, con peligros reales, que causan en Odiseo y sus hombres

fatigas y desmoralización, primero, para írselos arrebatando a la vida, después. Por esta razón, los encuentros de Odiseo van a darse en pares, donde a una aventura agobiante, que tiene un carácter preciso, va a suceder una experiencia mortal o asociada con la muerte. Estos encuentros se organizan en dos series sucesivas, donde cada una se afirma dentro de un cierto ámbito, sea el terrestre, sea el marino, donde se recorren las mismas etapas, según el mismo orden, en una especie de reiteración de la experiencia en dos niveles diferentes. Hay que descartar, pues, una interpretación de las dos series en el sentido de un descenso por etapas y de un ascenso que tocaría las mismas etapas, pero en orden inverso.

Los tres temas que tocan estas dos series son el olvido, los elementos y el placer, asociados cada vez al tema de la muerte o la mortalidad. De este modo, en la primera serie Odiseo y sus hombres pasan por la isla de los lotófagos, con su dieta de olvido, para caer enseguida en la cueva del cíclope Polifemo y sus costumbres antropofágicas, que les cuesta la vida a varios miembros de la expedición; de allí pasan a la isla de los vientos, un difícil elemento natural que aquí se muestra benigno, pero que por la imprudencia de la tripulación termina desatando toda su fuerza sobre la frágil flota, que llega así a la isla de los lestrigones, caníbales impíos que dan cuenta de más hombres de la compañía; llegan, por fin, a la isla de Eea, donde la diosa hechicera Circe transforma en animales a los hombres de Odiseo, salvándose este solo gracias a las instrucciones que le da Hermes, con lo que recupera a su gente, si bien habrá de permanecer un año en la isla atado a la diosa, que quiere hacerlo su esposo. Cuando urgido por su gente, Odiseo le pide a la hechicera que lo deje marchar, esta le indica que antes debe visitar el Hades, donde la sombra del adivino Tiresias le dará la profecía para el resto de su viaje. De este modo, y contra lo que quisiera, Odiseo vive, si puede decirse así, la experiencia de la muerte. De regreso donde Circe, esta le informa a Odiseo de los siguientes pasos de su expedición, tras lo cual él y sus compañeros se hacen a la mar. Advertido por la maga, al llegar a aguas de sirenas, Odiseo se hace amarrar al mástil a la vez que ordena a sus hombres que se tapen los oídos: los cantos de las sirenas capturan de tal modo a quienes los escuchan que ya no quieren nada más, olvidando su propósito inicial; tras esto, evitando dos peñascos móviles, imposibles de pasar, Odiseo opta por cruzar por el empinado lado de la monstruosa Escila, que alcanza, sin embargo, a devorar a varios de sus hombres, para arribar finalmente a Trinacia, la isla del Sol, suave elemento natural, que, sin embargo, se indispone con los hombres de Odiseo cuando estos, aguijoneados por el hambre, matan algunas de sus vacas sagradas, por lo que al regreso todos perecerán por decreto de Zeus en una gran tormenta —asociada en cierto sentido a Caribdis—, mientras que al llegar al horrible remolino, Odiseo se salva gracias a su ingenio, sin que quede ya nada de su nave, por lo que solo y maltrecho, aferrado a un madero, es lanzado a la lejana isla de Ogigia, donde

reina la ninfa Calipso. En este punto, al final del libro 12, el relato se une con la primera presentación de Odiseo en la isla de la ninfa en el libro 5. Con el riesgo que supone elaborar un esquema de las abigarradas experiencias narradas en el Apólogo, se ofrece a modo indicativo la tabla siguiente.

Tabla 10. Estructura de *El Apólogo de Alcínoo*



Fuente: Elaboración propia.

El Apólogo de Alcínoo constituye un poderoso mecanismo narrativo por el que el protagonista es conducido, o mejor, se conduce a sí mismo del campo de la guerra real —guerra que ya no existe— al campo de la paz real —paz que todavía no existe—. El propósito de esta traslación se inscribe con nitidez dentro del conjunto de compromisos del poema, a saber, romper por completo con el campamento iliádico como único modo de poder fundar el mundo odiseico, donde el proceso de dicho rompimiento forma parte constitutiva de la nueva propuesta poética. Para lograr esto, el héroe debe ser despojado de todo aquello que ha traído de Troya, sus posesiones, sus compañeros, incluso su indumentaria; en efecto, para arribar a la penúltima estación de su periplo, la feacia isla de Esqueria, tiene que haber sido privado de todo lo suyo que fuera iliádico. Solo bajo esta condición podrá ofrecerse en la corte del rey feacio, Alcínoo, el relato de ese tránsito maravilloso. Hay que indicar que este movimiento no es directo, sino que discurre en dos etapas que se despliegan, en cierto modo, en el ámbito de la tierra, la primera, y en el del mar, la segunda. Conviene tener presente que esta designación de 'ámbito de tierra' y 'ámbito de mar' responde al elemento narrativo principal de cada serie, como lo es la caverna del cíclope en el primer recorrido, que culmina, por cierto, en el subterráneo Hades, y la oceánica isla Ogigia en el segundo recorrido, de donde

no podrá escapar Odiseo sino mediante un comercio largo y peligroso con el elemento marino. Ahora bien, es esencial que las dos fases de este movimiento concuerden en sus estaciones principales, como si el héroe tuviera que transitar dos veces por el mismo camino, para que no quede duda de que el recorrido no se da por una mera sucesión de azares, sino que se organiza en cumplimiento de un propósito muy preciso. Nótese así mismo que la entrada y la salida del Apólogo se organizan en anillo en lo que tiene que ver con su forma, aunque su sentido sea contrario, pues de la guerra real de Troya se pasa a la guerra mítica con los cícones y de la paz mítica de los feacios se pasa a la paz real de Ítaca. Ya dentro del Apólogo, se recorren las mismas estaciones y en el mismo orden, estaciones que representan las mayores amenazas para la identidad del héroe: el olvido, los elementos naturales y el placer. El olvido se presenta con los lotófagos y los cantos de las sirenas; los elementos atacan con los vientos de Eolo y los rayos de Helios en la isla Trinacia; el placer se le ofrece a Odiseo con la maga Circe y la diosa Calipso. Cada una de estas amenazas va asociada al riesgo inminente de muerte, en el ámbito de tierra se trata de la muerte por antropofagia, donde literalmente con el cíclope Polifemo, primero, y con los lestrigones, después, el propio ser de los compañeros de Odiseo pasa a alimentar a monstruos sin dios ni ley, por lo que en el seno de esta literalidad es apropiado que, en un tercer momento, Odiseo se encuentre en el campo de la propia muerte con todos sus espectros, el Hades, espacio que representa la mortalidad de todo ser humano en cuanto tal, hasta la del propio Odiseo que tiene el atrevimiento de bajar a tan espantoso lugar; en el ámbito de mar la muerte se da por la acción combinada de los peñascos de Escila y los remolinos de Caribdis, donde Odiseo pierde a sus últimos compañeros, para luego ser arrojado a la isla Ogigia, en un olvido y una soledad inmensos, en todo asociados al estado de mortalidad. El Apólogo de Alcínoo se presenta, entonces, como un relato simbólico de la totalidad del poema, donde el regreso del héroe, que no es solo de lugar, pasar de Troya a Ítaca, sino ante todo de identidad, pasar de guerrero iliádico a rey itacense, se despliega en los mismos dos ámbitos del conjunto del poema, el terrestre y el marino. Ahora bien, reviste la mayor importancia hacer notar que mientras que la *Odisea* se estructura en los dos momentos de mar y tierra, en el Apólogo este orden se halla invertido, tierra y mar, de lo que resulta que la representación simbólica y mítica del poema, por un lado, y el propio poema en su totalidad, por el otro lado, se organizan de forma anular, tierra*-mar*/mar-tierra (donde el asterisco indica el orden del Apólogo), creándose así una poderosa asociación entre la parte y el todo, entre lo simbólico y lo real, entre lo narrado y lo efectivo, que es la razón última para que el Apólogo de Alcínoo tantas veces se identifique sin más con la Odisea, pues es su índice metonímico, metafórico y narrativo.

Como la visita al Hades, que se conoce como *Nekuia*, constituye el centro del Apólogo, y del poema en su totalidad, este pasaje requiere de una lectura particular. De la isla de Circe, Odiseo y sus hombres se dirigen a la tierra de los cimerios, siempre envuelta en brumas, donde cumplen un sacrificio con el fin de atraer las almas de los muertos para que beban la sangre que se les ofrece y puedan así hablar con Odiseo. Aparece primero Elpénor, compañero de Odiseo que acaba de morir en un accidente en la isla de Circe; pide que a la vuelta de la expedición se le cumplan cuanto antes las honras funerarias. Se presenta después la madre de Odiseo, Anticlea, pero él, en medio del dolor y de la sorpresa —la había dejado viva—, no la deja beber de la sangre, pues su propósito primero es que hable Tiresias, el adivino tebano. Este aparece y le anticipa al héroe todo lo que aún le aguarda; le advierte de no tocar las vacas del Sol y de cuidar el regreso a su patria donde tendrá que vencer a los hombres que comen su hacienda y pretenden a su esposa; le indica, en particular, que tras recobrar su palacio y su mujer, deberá de inmediato dirigirse tierra adentro cargando un remo, hasta que encuentre un pueblo que no sepa nada del mar, allí habrá de ofrecerle un sacrificio a Poseidón, después de lo cual regresará a su casa, vivirá largos años y tendrá una muerte blanda y suave. Si escuchar a Tiresias era el propósito de la visita al Hades, este ya se ha cumplido, pero Odiseo, que ha visto a su madre, aguarda aún que ella vuelva a presentarse. Ocurre, en efecto, así, y ella le comunica al hijo que su muerte se dio por consunción causada por su ausencia y le indica que en su casa todo marcha bien, Telémaco está al frente de sus bienes, siendo honrado por todos, informe que, como otros, muestra que las almas en el Hades dejan de tener noticia de los acontecimientos que se dan bajo el sol. Tres veces intenta Odiseo abrazar a su madre y tres veces su espíritu se le escapa como una sombra. Enseguida, la diosa de los Infiernos, Perséfone, le envía a Odiseo la nutrida visita de muchas mujeres ilustres, de las que el héroe da un breve relato, quizás a partir de lo que ellas mismas le cuentan. Entre estas mujeres se encuentran Antíopa, la madre de Zeto y Anfión, fundadores de Tebas; Alcmena, la madre de Heracles; Epicasta, la desgraciada madre y esposa de Edipo; Cloris, la madre del ilustre Néstor; Leda, mujer de Tindáreo y madre de Cástor y Polideuces; Ariadna, la hija de Minos que en Creta ayudó a Teseo, y algunas otras. Entonces Odiseo interrumpe el relato, aduciendo lo entrada que está la noche, pero Alcínoo y los nobles feacios lo tranquilizan, le redoblan los dones con los que partirá de Esqueria, alaban su genio narrativo, superior al de un aedo, y le preguntan si no se encontró allí con sus compañeros de armas. Odiseo prosigue, mencionando que una vez que Perséfone retira a las mujeres, hacen acto de presencia sus antiguos camaradas. Aparece, en primer lugar, Agamenón, a quien un sorprendido Odiseo le indaga por las razones por las que se encuentra allí; el Atrida lo pone al tanto de la emboscada que le tendieron su esposa Clitemnestra y Egisto a su llegada a palacio y le advierte a Odiseo que haga un regreso seguro, sin manifestarse abiertamente ni

de acción ni de palabra. Aparecen luego, sin hablar, Patroclo y Antíloco, mientras Aquiles —encuentro que hay que considerar con mayor detenimiento— expresa su preocupación por la suerte en Troya de su hijo, Neoptólemo, de quien Odiseo da las noticias que sabe como destacado guerrero en Ilión, en particular, en la escena del caballo de madera, con lo que el Eácida se marcha a grandes pasos. Otras almas se acercan, mas no la del imponente Ayante Telamonio, que ignora el llamado de Odiseo, yéndose en silencio con las demás almas, enojado por la victoria que Odiseo había logrado sobre él en el concurso por las armas de Aquiles. Luego Odiseo ve al juez infernal Minos; al gigante Orión, que sigue en sus cacerías en medio de las sombras; a Ticio, a quien dos buitres le roen el hígado, y, por último, a grandes criminales que sufren sus castigos, a Tántalo, abrasado de sed y de hambre con el agua y el alimento a la mano, sin poder alcanzarlos nunca, y a Sísifo, en la interminable labor de empujar la piedra cuesta arriba para que al llegar a la cima esta se le escape y así empezar de nuevo. Al último que alcanza a ver es a Heracles, "mas sólo su sombra, ya que él de los dioses al lado se goza en festines con su Heba de lindos tobillos" (11.601-603); al reconocerlo, el ilustre héroe se dirige a Odiseo, cuyas extensas labores compara con las suyas propias, incluso en el descenso al Hades. Ya después, ante el arremolinamiento de sombras que chillan y con el temor de que aparezca Perséfone con la temible cabeza de la Gorgona, Odiseo se marcha, toma a sus amigos y se dirige de regreso a la isla de la maga Circe.

La *Nekuia* es, pues, un relato muy estructurado, donde el encuentro con Elpénor, compañero de Odiseo y recién fallecido, prepara el ingreso de Odiseo al Hades, a la vez que sirve como introducción a la narración. Las dos figuras de Tiresias y de Heracles enmarcan con sus relatos la vida del propio Odiseo —que aquí está siendo narrada por él mismo—, donde los consejos del adivino Tiresias se dirigen hacia el futuro, mientras el reconocimiento del héroe primordial, Heracles, se orienta hacia el pasado y se detiene en el presente infernal, con la distinción adicional de que es el propio Heracles quien compara la figura de Odiseo con la suya propia.[34] El cuerpo de la *Nekuia* lo conforman los dos bloques de encuentros, con las mujeres y con los hombres, entre los que se inserta el llamado *intermezzo*, el intercambio entre Odiseo y Alcínoo, en el que coincide el mayor adentramiento en la noche del relato con la mayor profundidad en este descenso en el Hades. Por estar Perséfone al frente de los asuntos infernales —del propio dios Hades no se hace mención—, las mujeres aparecen primero, inaugurando dicho pasaje el encuentro con la propia madre de Odiseo. Es como si también en ese lugar de espanto que es la mansión de los muertos, la figura femenina, con Perséfone a la cabeza, tuviese la primacía "doméstica". Salvo el caso de Ariadna, las mujeres nombradas se destacan como esposas o madres de dioses y de héroes. El propio

34 Loraux (1985) compara a Sócrates con el héroe por antonomasia, Heracles, más que con Aquiles.

Odiseo se muestra reacio a proseguir el relato, lo que hace solo tras el *intermezzo*, prueba de que la atención del auditorio y su buena disposición son fundamentales en este momento en que va a recordar el encuentro con sus compañeros. Es interesante que los héroes mencionados constituyan la crema y nata de la armada aquea, donde solo falta Diomedes, por lo que se hace más aguda la contraposición entre Odiseo vivo y ellos, con toda su grandeza, muertos. La mención del juez de las almas, de los gigantes muertos por los dioses y de criminales reconocidos sirve para darle un cierre exhortativo a la serie de estos encuentros.

Queda claro, pues, que el pasaje central de la *Nekuia*, el encuentro entre Odiseo y Aquiles, se inscribe en un contexto de irremontable superioridad de Odiseo sobre los grandes paladines aqueos, pues si bien Odiseo fue un gran guerrero en Troya, no era mejor que Agamenón o Ayante, y de ningún modo mejor que Aquiles. La incontestable superioridad de Odiseo reside ahora en el hecho de que él está vivo, mientras sus antiguos colegas ya bajaron al Hades. Agamenón, que tuvo un regreso infausto, aconseja a Odiseo sobre su propio regreso, mientras que Ayante no se digna responderle a Odiseo, presume este que todavía enojado por el asunto de las armas de Aquiles. En cuanto al propio Aquiles, el Apólogo lo presenta dirigiéndose a Odiseo con gran deferencia, alabando su descenso al Hades como su mayor hazaña:

> Y al punto, conociéndome el alma del rápido Eácida,
> llena de dolor vino a hablarme en aladas palabras:
> "¡Oh Odiseo, rico en trazas, Laertíada, retoño de Zeus!
> ¿Qué proeza ya mayor, temerario, podrás concebir en tu mente?
> ¿Cómo osaste bajar hasta el Hades, mansión de los muertos,
> donde en sombras están los humanos privados de fuerza?". (11.471-476)

Frente a la actitud de amargura y advertencia de Agamenón y de desdeño y distancia de Ayante, Aquiles, aunque adolorido, se presenta en buenos términos frente a Odiseo, reconociéndole el valor de su hazaña. Odiseo le informa a Aquiles que el motivo de su presencia allí es para hablar con Tiresias, de quien recibirá consejo acerca del regreso a su patria. En este punto se mezclan dos motivos en la argumentación del Apólogo, que estratégicamente Odiseo deja sin precisar. Si bien las palabras de Tiresias tendrán valor para el futuro de Odiseo tanto en la isla del Sol como después de recuperar el palacio, tienen menos peso para su propio proceder en Ítaca, puesto que la propia Atenea deberá ponerlo sobre aviso de cuál es la situación en la isla:

> "Mas habré de enterarte también de las mil pesadumbres
> que tendrás en tu casa: sopórtalas tú, aunque te duelan

> y no digas a nadie, varón ni mujer, que has llegado
> vagabundo hasta aquí, sino sufre en silencio tus muchas
> desventuras y aguanta a los hombres violencias y ultrajes". (13.306-310)

Después del reconocimiento de la diosa y de la isla, el propio Odiseo le agradece a Atenea que le haya advertido de cómo van las cosas en su tierra: "¡Ay de mí, que iba ya a perecer en mi propia morada / con la muerte fatal que encontró Agamenón, el de Atreo, / si, oh divina, no me haces saber por entero estas cosas!" (13.383-385). Todo lo cual no hace sino mostrar que Odiseo sigue muy consciente del aviso que Agamenón le dio en el Hades, pero que no toma en cuenta la advertencia de Tiresias, cuya escucha constituyó el propio propósito del tenebroso descenso. Le ha dicho el adivino:

> "Irás tarde [a la patria], en desgracia, con muerte de todos los tuyos,
> sobre nave extranjera y allí encontrarás nuevos males:
> unos hombres que henchidos de orgullo te comen los bienes
> pretendiendo a tu esposa sin par con ofertas de dotes.
> Verdad es que al llegar vengarás sus violencias; mas luego
> que a los fieros galanes des muerte en tus salas, ya sea
> por astucia, ya en lucha leal con el filo del bronce,
> toma al punto en tus manos un remo y emprende el camino" (11.114-117),

tras lo cual Tiresias le dicta que se interne tierra adentro hasta que encuentre ese pueblo que no ha oído del mar. Odiseo va a tener muy presente la última instrucción de Tiresias, tanto que ese es el primer tema de conversación con Penélope tras el reconocimiento de los esposos:

> "No vinimos aún, ¡oh mujer!, al remate de todas
> nuestras penas, pues hay por delante labor sin medida,
> labor larga y difícil que habré de arrostrar por entero:
> cabalmente anunciómelo el alma del vate Tiresias
> aquel día que al fondo bajé de las casas de Hades
> a inquirir del regreso que habían de tener mis amigos
> y yo mismo" (23.248-254),

y a instancias de Penélope pasa a hacerle el recuento de las instrucciones del adivino.

¿Cómo pudo haber olvidado Odiseo justo esa parte de la información decisiva que le dio Tiresias, mientras recuerda con precisión el resto del vaticinio y el recuento que Agamenón le hizo de sus desdichas? Está fuera de consideración pensar que en Ítaca Odiseo estuviera engañando a la diosa, precisamente

porque la diosa lo ha cogido en su engaño, además de que es nada menos que Atenea, la diosa que todo lo sabe (13.417), la que pone en alerta a Odiseo sobre la situación en la isla. En su respuesta a Aquiles, Odiseo comienza precisamente por mencionarle que el motivo de su viaje al Hades fue consultar a Tiresias: "¡Oh, Aquiles Pelida, el más poderoso de los aqueos! / Vine a hablar con Tiresias por ver si me daba algún medio / de llegar de regreso a mis casas en Ítaca abrupta" (11.478-480), sin entrar a especificar las instrucciones que recibió del adivino. La pregunta, por supuesto, es por qué Odiseo se entretiene un rato más en el Hades una vez ha cumplido el propósito que lo llevó allá. En otras palabras, ¿cuál es el verdadero objetivo de Odiseo en su visita al Hades? Es claro que para el desarrollo subsiguiente de su vuelta, así como para el futuro después de recuperar su palacio, la información que recibe de Tiresias es de gran valor. Sin embargo, Odiseo debe cumplir una tarea adicional en el Hades, ya no asociada a las peripecias de su regreso, sino vinculada directamente a su función poética de narrador de su propia historia. Esta otra tarea, que se da en el mayor secreto, ya no tiene que ver con Tiresias, sino directamente con Aquiles. En el fondo del Hades, Odiseo quiere traerle a Aquiles una segunda muerte, la muerte de su proyecto poético.

Ya desde el comienzo de su encuentro el astuto narrador *presenta* a Aquiles en condiciones de inferioridad, pues es él, rodeado de su pequeño séquito de Patroclo, Antíloco y Ayante, quien se acerca a Odiseo (11.467) y quien lo reconoce (11.471). En un gesto de fino sarcasmo, dada su condición de espectro, el narrador le aplica uno de los epítetos propios del Eácida, "de pies ligeros" (11.471), para después mostrarlo lamentándose de su propia muerte (*olophuroméne*, 11.472), tras lo cual le dirige a Odiseo unas "palabras aladas" (11.472). Antes, sin embargo, de escuchar estas palabras, conviene hacer un par de precisiones a lo dicho. Es cierto que el uso de la fórmula no necesariamente guarda una relación semántica con la situación de su aplicación —Aquiles puede ser "de pies ligeros" incluso cuando está en reposo (*Ilíada* 8.474; 18.234)—, y precisamente el narrador utiliza dicha ambigüedad a su favor para en la primera de las dos menciones de Aquiles como "de pies ligeros" en la *Odisea*, presentarlo como presuroso al encuentro de Odiseo, una nota heroica que en el Hades ya no es de utilidad, como no sea para adentrarse en la dislocación de la poética iliádica a favor de la odiseica. Así mismo, puede argüirse que el verbo "lamentarse" (*olophúromai*) no se usa habitualmente para mostrar pesar por la pérdida de la propia vida, pero justamente ese sentido es el que Odiseo le atribuye a la actitud de Aquiles, unas líneas más adelante. Por lo pronto, el artero narrador transmite las palabras que él dice le dirigió Aquiles:

> "¡Laertíada, descendiente de Zeus, Odiseo, fecundo en ardides!
> ¡Temerario! ¿Qué proeza ya mayor podrás concebir en tu mente?

> ¿Cómo osaste bajar hasta el Hades, mansión de los muertos,
> donde en sombras están los humanos privados de fuerza?". (11.473-476)

De este modo, Aquiles da un paso atrás en su valoración de Odiseo, dadas las difíciles relaciones que se han dado entre los dos, con diferencias tajantes de criterio y un distanciamiento no disimulado, incluso una abierta querella, como lo recordó Demódoco, antecesor de Odiseo en la palabra poética. Hay que mencionar, claro, la escena de la Embajada, donde Aquiles había comenzado su respuesta al discurso de Odiseo con este mismo verso (*Ilíada* 9.308), solo que ahora este viene cualificado con el 'temerario' (*skhétlie*), epíteto que Odiseo comparte no solo con Polifemo y Penélope, sino con el propio Aquiles, que ahora se lo aplica a su contrincante, que en vida le fuera inferior. La pregunta del hijo de una diosa es retórica: esta es la mayor proeza de hombre alguno, bajar al Hades, equiparable solo a la hazaña del bienaventurado Heracles, a quien el narrador de la *Odisea* no deja, por supuesto, de mencionar. En efecto, su último encuentro en el Hades será con la sombra de Heracles, pues él mismo, divinizado, goza de la compañía de los dioses (11.601-626), mas no deja este Heracles de comparar a Odiseo con él mismo, como alguien que estaba sujeto a un varón muy inferior, que le impuso su último trabajo y el de mayor dificultad, bajar al Hades y salir de allí. Hay, por cierto, que elogiar la entereza de Odiseo, que reconoce el peligro en que ha incurrido al descender al Hades en cumplimiento de una tarea que le viene impuesta por alguien muy inferior, según su juicio, como que cayó en Ilión, pero no hay más remedio que correr el riesgo, pues en juego está todo su programa poético y metapoético.

La calculada respuesta de Odiseo comienza a asegurar su victoria sobre el odioso enemigo: "¡Oh, Aquiles Pelida, el más poderoso de los aqueos!" (11.478). Mientras Aquiles se refirió a Odiseo como "descendiente de Zeus", Odiseo se dirige a Aquiles como "Pelida", hijo de Peleo, un simple hombre. Y ahora llamarlo "el más poderoso", no deja de ser un escarnio. Enseguida, como se acaba de ver, Odiseo le contesta que el motivo de su descenso es la visita a Tiresias, con lo que dice la verdad, mas no toda la verdad, tal como corresponde a su ingenio. En ese mismo momento en que habla con Aquiles, Odiseo está allí por esa razón y no por otra. Es cierto que menciona a Tiresias, pero no deja claro si va a buscar a Tiresias o si ya lo encontró, mucho menos ofrece indicación alguna sobre el contenido del vaticinio. Lo posee el ansia de ofrecer la réplica decisiva ante Aquiles:

> "¡Aquiles,
> ningún hombre, ni antes, más feliz que tú, ni después!
> Pues antes, cuando vivías, igual que a los dioses te honramos

los argivos, y hoy, ampliamente imperas entre los muertos,
estando acá; por eso, de haber muerto no te aflijas, Aquiles!". (11.482-486*)

Ya la asechanza de Odiseo está completa, pues por el modo de plantearle la cuestión a Aquiles acerca de su condición de difunto, la respuesta del Eácida no puede ser sino una, aquella hacia donde ha conducido la especiosa intervención del propio Odiseo. Quienquiera que se halle familiarizado con la *Ilíada* y con la figura de Aquiles sabe que el héroe estaba dispuesto a asumir la muerte con tal de preservar su honra y conquistar gloria imperecedera, tanto en el orden marcial como en el ámbito poético. La adulación de Odiseo cambia todo ello por la infame condición de haber sido honrado en el pasado, esto es, mientras estuvo en vida, y tener el imperio sobre los muertos en el presente, lo que asegurará que sea también en el futuro el más feliz de los hombres. Nótese cómo Odiseo deja en el pasado la honra que Aquiles recibió de los argivos, ella misma desaparecida, como la vida de Aquiles. En este momento toma todo su peso la honra que Odiseo recibe justo ahora de los feacios, honra por la cual se hizo de rogar para entrar a la parte más escabrosa de su narración. Por último, Odiseo no duda en leer la actitud de Aquiles como de aflicción por haber muerto. Enredado en la red de su contrincante, este Aquiles accede finalmente a reconocer que más quisiera seguir viviendo, en cualquier condición, que estar en el penoso estado en que se encuentra:

"No pretendas, Odiseo preclaro, buscarme consuelos
de la muerte, que yo más querría ser siervo en el campo
de cualquier labrador sin caudal y de corta despensa
que reinar sobre todos los muertos que allí fenecieron". (11.488-491)

Después de la larga preparación, Aquiles pronuncia los versos centrales de la *Odisea*. En ellos, su espectro renuncia a sí mismo, a lo que fue mientras vivió y a lo que es, o no es, ahora difunto. Los trucos de Odiseo han logrado lo imposible, doblegar el espíritu de Aquiles y el programa poético que encarna en la *Ilíada* para sustituirlo por la figura de Odiseo y su proyecto poético, la *Odisea*. El precio que Odiseo ha pagado por introducir este segundo caballo de madera tras las líneas de su contrincante poético es bajo: el olvido de la advertencia de Tiresias en medio de la confusión entre el desarrollo de la historia y el establecimiento de su propuesta poética. Antes, empero, de concluir tan lamentable episodio, el narrador no puede dejar de recordar al hijo de Aquiles, Neoptólemo, por quien ahora pregunta su padre (11.492-503), para someterlo así mismo a su proyecto: Odiseo condujo a Neoptólemo a Ilión (11.506-509); en la asamblea, hablaba muy bien, pero no mejor que Odiseo (11.510-512); no se ceñía a la disciplina militar,

sino que desfogaba su furor por su cuenta (11.513-515); también se plegó al truco de Odiseo del caballo y hubo de someterse a sus instrucciones tácticas (11.523-532); tras haber saqueado a Troya, embarcó ileso con su botín (11.533-537). Ante estas noticias, Aquiles sale de escena igual que había entrado en ella: "Tal le dije y el alma del Eácida de pies ligeros / fuese por el prado de asfódelos dando sus pasos gigantes, / gozosa de que le dije el honor que alcanzaba su hijo" (*Odisea* 11.538-540*). No contento con despojar al mayor de los héroes aqueos, a Odiseo le alcanzan las tretas para someter a su hijo a su designio, y lo hace de tal modo que Aquiles no se percata de la maña y se marcha por la llanura de la muerte a grandes pasos, con un gozo final que remplaza su inicial lamento. Ahora solo resta cerrar el Apólogo según las indicaciones previstas y salir con prontitud de Esqueria. Ítaca aguarda a la nueva figura de un héroe.

Como ya se anunció, el protagonista de la *Odisea* debe encontrar los medios para seguir narrando el propio poema, pues dicho carácter autorreferencial es parte constitutiva de su proyecto poético. Esta exigencia encuentra el mejor modo de cumplirse en el desarrollo argumentativo de un Odiseo que ante cada encuentro en Ítaca debe simular su identidad, pues por el crecido número de pretendientes el factor sorpresa debe jugar de su lado. Estos actos de simulación se dan en la forma de relatos de viaje, nunca iguales, que ocultan la verdadera identidad de Odiseo bajo signos ambiguos que en algún sentido pueden ser verdaderos y a veces lo son. En los estudios odiseicos tales relatos se conocen como "mentiras cretenses", denominación que se asemeja de suyo a uno de los propios relatos de Odiseo, toda vez que estas "mentiras" son portadoras de verdades y no todas tienen que ver con Creta. En el plano formal estos relatos conforman los actos narrativos de Odiseo sobre sí mismo; es decir, en conjunto cumplen una función equivalente a la del Apólogo, esto es, la de constituir el espacio de la narración que la propia obra hace de sí misma. Hay seis de estos relatos en la segunda parte de la *Odisea* y se ofrecen cada vez que Odiseo se encuentra con un nuevo interlocutor o en una nueva situación, así: a Atenea bajo la forma de un pastor (13.256-286); al fiel porquerizo Eumeo (14.192-359, 14.462-506); a Antínoo al llegar al palacio (17.415-444); a la criada Melanto, antes de su encuentro con Penélope (19.71-88); a Penélope en su primer encuentro (19.165-202, 19.221-248, 19.262-307); a su padre Laertes en el campo (24.244-279, 24.303-314). Quizás habría que incluir como parte de este grupo otros relatos de presentación de Odiseo en Ítaca, como es el caso con Telémaco (16.57-67, 16.99-101, 16.167-171, 16.226-233) y con Penélope tras la escena del reconocimiento (23.300-343), ello si se asume como criterio de identificación de estos relatos no que sean mentiras, sino que sean actos narrativos donde Odiseo cuenta su propia historia, quizás bajo signos ambiguos, desorientadores o falsos, pero en últimas con una pretensión autorreferencial.

En el relato al pastor que es Atenea, Odiseo se presenta como un fugitivo cretense que huye después de haber dado muerte a Orsíloco, hijo del rey de Creta, Idomeneo, pues aquél pretendía robarle el botín que había logrado en Ilión. Embarca en una nave de fenicios con el fin de ir al Peloponeso, pero los vientos los desvían y terminan en la isla, donde los fenicios lo abandonan junto con sus cosas. El ardid de presentarse como fugitivo ayuda a explicar la situación de urgencia en que se encuentra, así como los tesoros que le entregaron los feacios, que aún yacen con él en la playa. A diferencia de los demás interlocutores, la diosa Atenea capta de inmediato el engaño, y reprocha a Odiseo, si bien alaba sus mañas:

> "Ya baste, porque ambos sabemos
> de artificios, que tú entre los hombres te llevas la palma
> por tus tretas y argucias y yo entre los dioses famosa
> soy por mente e ingenio". (13.296-299)

De este modo, el poema invoca el favor divino para los ardides a los que recurre Odiseo, por los que es célebre y gracias a los cuales recobrará su palacio. Como ya se indicó, este sentido previsor, astuto, desconfiado de Odiseo, que va siempre un paso adelante de los demás, constituye un aspecto decisivo no solo del carácter del héroe sino de la construcción poética de la obra, tanto al nivel de su estructura en gran escala como en las unidades más pequeñas. El relato a Atenea establece el marco general dentro del cual van a discurrir los siguientes relatos de presentación, salvo el último, si bien se halla adaptado a la circunstancia particular de este hombre solo, abandonado en la playa, rodeado de un cuantioso tesoro.

Ante Eumeo, Odiseo se presenta como un cretense de buen linaje, si bien no puro del todo, negociante y aventurero, que luchó con Idomeneo en Troya y al regresar zarpó para Egipto, donde a causa de las tropelías de sus hombres casi pierde la vida, salvándose solo al implorarle al rey. Allí permaneció siete años y prosperó, pero cayó engañado por un comerciante fenicio que después de retenerlo con falsas promesas, pensaba venderlo como esclavo en Libia, pero un oportuno naufragio lo arrojó a la tierra tesprota, donde su rey, Fidón, lo acogió. Allí supo de Odiseo y vio las grandes riquezas que había conseguido, que estaban guardadas en las salas del rey, pues Odiseo mismo se había dirigido a Dodona a indagarle al oráculo si debía retornar a su patria abiertamente o en secreto. Aunque el regreso de Odiseo era inminente, el narrador —no ha dado su nombre— zarpa antes, en una nave recomendada por el rey, pero la tripulación lo hace prisionero, lo viste de mendigo y lo ata; entretanto arriban a Ítaca, donde con ayuda divina el ahora mendigo se les escapa, escondiéndose entre la vegetación, lo que hace infructuosa su búsqueda, con lo que la nave se hace a la

mar. Frente a la primera, esta segunda narración menciona la guerra de Troya y al propio Odiseo, a quien presenta ya a punto de llegar —por cierto, única parte del relato que el porquerizo pondrá en duda—, mientras la expedición a Egipto recuerda la emprendida donde los cícones, ambas después de Troya. Ahora bien, las tantas vueltas de esta historia parecen excesivas para el propósito de dar explicación de la presencia del mendigo en Ítaca, pero de algún modo el narrador quiere establecer una coordinación entre esta historia y la del Apólogo, con sus ires y venires. Para dar respuesta al porquerizo Eumeo esta quizás sea una narración pormenorizada en exceso, pero para la situación narrativa del propio Odiseo, de Q y del lector contemporáneo es fundamental mantener la complicación narrativa mediante las circunvoluciones de Odiseo por todo el Mediterráneo; ello es elemento esencial no solo de la unidad formal de la obra sino de su composición temática, de la cual son parte constitutiva las muchas estratagemas de Odiseo. Poco después, ya ante los demás pastores congregados, y con el frío de la noche que arrecia, Odiseo completa esta historia con el relato de una aventura militar ante los muros de Troya, donde casi muere congelado por la carencia de un manto, que mediante un golpe de suerte pudo obtener. Empero, los pastores no pueden ayudarlo en este caso, pues cada uno no tiene sino lo que lleva encima, no hay más vestimentas. Se ha hecho notar el paralelismo estructural entre la situación de Odiseo donde Alcínoo y ahora en la cabaña de Eumeo, donde hay que destacar la similitud de la actitud de hospitalidad y de la narración de las historias del huésped. La diferencia, por supuesto, reside en la riqueza de los feacios y la pobreza de los pastores, la apostura de Odiseo allá y su mendicidad acá, pero él se desenvuelve igual de bien en una y en otra. Entre los dos relatos se presenta una escena insólita, cuando reunidos los pastores, Eumeo le ofrece un pequeño banquete a Odiseo:

> Repartíales los panes Mesaulio, el esclavo que había
> por sí mismo adquirido el porquero en ausencia del rey;
> sin decir cosa alguna a su dueña ni al viejo Laertes
> lo compró de los tafios pagando del propio peculio. (14.449-452)

Más allá de la austeridad y laboriosidad del fiel Eumeo, noble él mismo venido a menos, hay que destacar, en el contexto del paralelismo con la situación donde los feacios, que en esta escena vienen a actuar las palabras que Aquiles le dirige a Odiseo en el Hades, respecto de que él preferiría ser el siervo del más humilde labrador a reinar entre los muertos. De este modo, Odiseo mendigo, sin ni siquiera un manto para el frío, es atendido por el siervo de su siervo, un pobrísimo porquerizo. La evocación del poderoso Aquiles se ha hecho realidad y el personaje más insignificante del poema pasa a tener mayor realidad que la del invicto guerrero

que algún día los aqueos veneraron como a un dios. Mesaulio ("corral"), atendiendo a Odiseo, pero no en su palacio, sino en la paupérrima cabaña de un porquerizo, y bajo la guisa de mendigo, es todo lo que queda de Aquiles en la *Odisea*.

Odiseo presenta el tercer relato al llegar al palacio, a su propia casa. Movido por Atenea, va pidiéndole a cada uno de los pretendientes pan y carne, para probarlos, y al llegar donde Antínoo se dirige a él para recordarle los dones de la hospitalidad y de la magnanimidad, pues —le dice— él fue rico y poderoso, con muchos sirvientes en su casa, pero todo lo perdió en una expedición a Egipto donde sus hombres se desmandaron con los lugareños y él a duras penas pudo salvar la vida, siendo entregado al rey de Chipre, para, por último, en medio de grandes trabajos, llegar a Ítaca. Antínoo le responde con insolencia y, en el intercambio de palabras, le lanza un escabel que alcanza a Odiseo en la espalda, agresión que este soporta en silencio. Junto con el tema fundamental de la hospitalidad, en este discurso se recogen los motivos del hombre que fue rico y poderoso para después perderlo todo y el de la expedición a ultramar con hombres insubordinados y un accidentado arribo a Ítaca. Aparte de servir de motivo para mostrar la ferocidad de Antínoo, rayana en la impiedad, tal como se lo dicen sus propios compañeros de festín, el breve discurso de Odiseo obra como motivo para poner en circulación en palacio el rumor de que ese mendigo es un viajero de lejanas tierras y grandes sufrimientos. De otro modo, habría quedado sin explicación plausible el interés de la discreta Penélope en hablar con un hombre, mendigo, además. ¿Cabe pensar que ese es el propósito de Odiseo al pronunciar su discurso ante Antínoo? ¿O se trata, por el contrario, de un impulso por el que Odiseo reitera el motivo de su presentación, impulso que el poeta Q aprovecha para hacer creíble el interés de Penélope en este nuevo mendigo en palacio? En todo caso, entre los planes que Odiseo ha elaborado con Telémaco para el asalto a los pretendientes no se cuenta un encuentro con Penélope, a quien, por el contrario, hay que mantener ignorante del arribo de Odiseo, igual que al resto de quienes residen en palacio (16.299-307). Parece, pues, que Odiseo se deja llevar de su impulso de presentarse bajo la figura de un viajero en desgracia como medio de confundir a sus interlocutores y alejar de sí cualquier eventual identificación con el prócer Odiseo. El poeta, en cambio, sabe sacar provecho de esta situación para crear un vínculo entre marido y mujer previamente a la escena definitiva del reconocimiento. Lo cierto es que Penélope, ávida siempre de alguna noticia de su esposo, se interesa ahora por este recién llegado:

> "Anda, ve, noble Eumeo, al encuentro del huésped, y dile
> que aquí venga, pues quiero con él conversar, preguntarle
> si algo sabe de Odiseo, el gran sufridor o por caso
> con sus ojos lo ha visto, pues dicen corrió muchas tierras". (17.508-511)

Sin poder contenerse, el porquerizo Eumeo le confirma a Penélope que, en efecto, el mendigo vio a Odiseo, pues así se lo dijo en relatos que no desmerecen de los de un aedo. Si bien, por precaución, el mendigo no acepta de inmediato el encuentro con Penélope, indicándole por medio de Eumeo que aguarde a la noche, queda claro que estos tres relatos cumplen su función no solo por separado, sino también en conjunto. El relato más pormenorizado a Eumeo sirve para desplegar la totalidad de la historia del viajero y le da a Eumeo ocasión de confirmar a Penélope en su decisión de hablar con el mendigo; el breve relato a Antínoo, además de exhortativo, siembra en el medio del palacio la idea de que este mendigo es un viajero de nota, lo que lleva a Penélope a querer oírlo en persona. Cuando tras diversas incidencias, entrada la noche, Odiseo se presenta en la estancia de Penélope, es amonestado por la criada Melanto, asociada de los pretendientes. Sin dejarse intimidar, Odiseo le responde que no juzgue por la apariencia, y añade:

> "Yo mismo
> habité en otro tiempo también una casa en el mundo
> y abundaba de bienes y di muchas veces al pobre,
> como quiera que él fuese, en cualquier condición que lo viera,
> y contaba por miles los siervos, a más de otras cosas
> con que viven felices los hombres y en fama de ricos,
> mas con todo acabó Zeus Cronión; éste fue su talante". (19.74-80)

Esta intervención de Odiseo es paralela a la que tiene con Antínoo y va en el mismo sentido de respetar la hospitalidad y de reiterar los elementos básicos de su presentación, como un hombre al que otrora le sonrió la fortuna, mas ahora se halla sumido en la indigencia. Ahora es la propia Penélope quien al escuchar al mendigo, reprende a la criada, confirmándose en su propósito de hablar con el viajero: "Y lo has hecho sabiendo, lo oíste de mí, que yo había / de inquirir de este huésped aquí en mi palacio noticias / de mi esposo que están rebosando en mi pecho las penas" (19.93-95). Así, el propio texto muestra que los relatos de presentación de Odiseo se articulan entre sí y cumplen no solo el propósito estratégico de construirle una fachada al héroe sino también de propiciar el acercamiento entre los cónyuges, puesto que la manifestación de Odiseo tanto conlleva la ruina de los pretendientes como significa el reencuentro de los esposos.

A partir de este momento se da la reunión entre la reina y el mendigo, que es el tema del libro 19 y que constituye uno de los momentos culminantes de la composición de la obra. Esta parte consta de tres acciones narrativas cuidadosamente delineadas. Primero, la conversación entre Penélope y Odiseo, de la cual el relato de presentación es tan solo una parte; segundo, la escena del lavado de los pies junto con el reconocimiento de Odiseo por parte del ama Euriclea, lo

que lleva a la rememoración de la aventura de caza donde se produjo esa herida; y tercero, la conversación final entre el mendigo y la reina, los sueños que esta le cuenta y su consiguiente decisión de establecer la prueba del arco. De este modo, se establece un vínculo interno entre los dos propósitos de los relatos de presentación, esto es, entre el ocultamiento de Odiseo, para poderles dar el golpe de sorpresa a los pretendientes, y la reunión de los cónyuges. Sin la creciente confianza de Penélope en el regreso de su marido, que se da a partir del relato de presentación, ella no habría establecido la prueba que resultará decisiva para la consumación de los acontecimientos.

Después del elogio a la figura de Penélope y ante sus preguntas acerca de quién es él y de dónde viene, Odiseo procede a hacerle su ya conocido relato. Él es cretense, hijo de Deucalión, hermano menor de Idomeneo, el rey de Creta; su nombre es Eton. En su isla tuvo ocasión de hospedar a Odiseo en su viaje hacia Troya, momento en el que Penélope, tras saciarse de llanto, le hace unas preguntas acerca de la identidad de Odiseo, que solo quien haya estado en su presencia puede responder. El mendigo relata, entonces, cuál es la figura y el vestuario del héroe, en particular, un broche de oro que representa una escena de caza. Penélope, acongojada, reconoce todo lo que le narra el mendigo, en especial el broche, que ella misma le dio. El mendigo la anima y le dice que él sabe que Odiseo, tras haber perdido su nave y sus hombres en la isla Trinacia, llegó donde los feacios, que lo acogieron y halagaron con muchos dones, y si no pasó directamente a su patria, fue por hacer un recorrido adicional a Tesprotia, para incrementar su caudal. Cuando Eton estuvo allí, Odiseo se hallaba en Dodona consultando el oráculo acerca del mejor modo para regresar a Ítaca. Odiseo vive y su regreso es inminente, le jura el mendigo. Ordena entonces Penélope que laven al hombre y le den vestimentas apropiadas, tras lo cual el ama Euriclea lo reconoce, mientras le lava los pies, por la cicatriz de la cacería que hizo muy joven, mas él la conmina a que guarde silencio. Después de esto, y ya para despedirse, Penélope le narra al huésped una serie de sueños que ha tenido; él le asegura que el sueño significa lo que dice, esto es, que Odiseo está pronto a regresar y librar su casa de los pretendientes. No queda muy convencida Penélope, que, empero, le comunica al hombre su decisión de establecer una prueba con el arco invicto de Odiseo: se casará con el pretendiente que logre armar el arco y pasar la prueba de tiro de las hachas. Él la anima a que organice el evento, tras lo cual ella lo deja y con sus damas se retira a sus estancias.

En este momento ya resulta claro que estos relatos de presentación se vinculan unos con otros, donde el relato de base es el que escuchó Eumeo, siendo los dirigidos a Antínoo y a Melanto meros esquemas del primero, que cumplen una doble función de advertencia y de publicidad del ser viajero del mendigo, lo que conduce al relato fundamental que se dirige a Penélope, donde el mendigo por

primera vez adquiere nombre. Ahora, si bien en el primer relato hace ya presencia Odiseo, que no aparece en los breves recuentos dirigidos a sus adversarios, es solo en el último que hay todo tipo de detalles y señas de identidad respecto de Odiseo, así como la reiteración del anuncio cierto de su pronto regreso. Es una tentación interpretativa asumir que en el ámbito creado en el libro 19, Penélope ya ha identificado a ese hombre como su esposo, entre otras razones por la indignidad que supondría que el ama ya lo conociera como tal, mientras su propia mujer se mantiene en la ignorancia. Los sueños de la última conversación son tan íntimos, su tema tan concreto, Odiseo, que permite pensar que la reina está haciendo con ello una declaración indirecta de reconocimiento y de amor. En este contexto, la decisión por establecer la prueba del arco puede entenderse como el sello de la certeza que Penélope tiene de que ese hombre es su marido, pues de otro modo no sería razonable que tras diez años de espera, justo ahora que un viajero le da señales fiables acerca de Odiseo y de su regreso inmediato, la mujer optara por montar una prueba, que si bien es difícil, no es imposible que alguien cumpla, para casarse con el vencedor de esa prueba y dejar su casa y sus cosas. ¿Qué está ocurriendo aquí?

Por un lado, Penélope puede haber reconocido a su marido, pero, respetuosa de él y confiando en él, toma la aguda decisión de dejarlo obrar según el plan que con seguridad él ya tiene decidido. La prueba del arco se muestra así como un término perentorio para que Odiseo entre en acción, situación que él aprovechará no solo para su revelación definitiva sino para la eliminación de los rivales. Tampoco quiere ella en esta instancia crear una presión adicional en el hombre dándole a conocer lo que ella ya sabe; más vale que él se concentre en lo que tiene que hacer enseguida, que ya habrá tiempo para el amor. Odiseo, tan ingenioso, estaría entonces siendo objeto del ingenio superior de Penélope, ingenio que no se contrapone al de su marido sino que lo apoya con discreción y eficacia. Por el otro lado, si bien todo esto es una posibilidad, hay que hacer notar la maestría del poeta para mantener como tal el juego de alusiones, sin ofrecer nunca un signo inequívoco de cuál es la realidad de la situación. Aunque no es esta la primera vez que la ambigüedad se instala en el nivel del narrador principal, esta ocasión paradigmática sirve para hacer patente esta característica decisiva del arte de la narración de Q. El ingenio, esto es, la capacidad para ocultar la propia identidad y los propios designios con el fin de tener una mayor seguridad en el logro de las metas planeadas, es la nota característica de Odiseo. Ahora bien, con sus acciones dramáticas el personaje de Odiseo desarrolla el propósito poético del poema la *Odisea*, cuyo narrador, por ende, no puede sustraerse a ese juego de ingenio del protagonista en el plano dramático y de su propia obra en el plano poético. De aquí se deriva una consecuencia decisiva para la comprensión de la *Odisea* en sus diversos planos, cual es que el propio narrador, esto es, Q, ejerce su ingenio con el lector de la historia. No hay en la *Odisea* un marco narrativo estable y definitivo

que permita juzgar sin ambigüedad alguna en cada caso el sentido de las acciones o el contenido de los relatos. La *Odisea* no entrega su carga poética sin compromiso interpretativo, donde este tiene que estar dispuesto en cada momento a ejercer su defensa frente a opciones alternativas.

A partir de aquí se constata la inadecuación de insistir en el caso de la *Odisea* en las categorías de verdad y de falsedad como criterios primeros para otorgarle un sentido al contenido narrado. El último relato de Odiseo a Penélope es una muestra particularmente apta de cómo entretejer en un mismo acto narrativo motivos del Apólogo —Trinacia y los feacios— con motivos "cretenses" —Creta, Troya, Trespotia—, de modo tal que este núcleo debidamente expandido y detallado habría podido dar cuenta con la misma eficacia de los diez años errabundos de Odiseo por el Mediterráneo. Esto mismo podría aplicarse al relato a Eumeo, que —como se ha observado con frecuencia— con sus motivos puramente "cretenses" habría permitido conformar una historia verídica, en el sentido usual del término. Hay que hacer notar en este punto que el conjunto del poema no se encuentra alejado de la descripción hecha en el relato a Penélope, toda vez que la *Odisea* se conforma de los motivos fabulosos del Apólogo, más los motivos "cretenses" que se desarrollan en Ítaca. Así, este relato a Penélope ofrece un modelo en pequeño del plan de construcción de la obra en total.

Estos relatos de presentación, entonces, no solo constituyen el espacio autorreferencial del poema en esta segunda parte, sino que podrían entenderse incluso como instancias alternativas que la misma obra expone de lo que habría podido ser su "verdad". Esto no quiere decir que haya que desestimar el peso del Apólogo, pues a fin de cuentas es la elección que el poeta hizo de distintas opciones narrativas que tenía a su disposición, donde esta elección muestra las inalcanzables alturas de genio de Q. En efecto, en la *Odisea* lo fabuloso ocurre de verdad y lo probable es mentira, pero la propia obra indica que esta es una elección deliberada y consciente. Por supuesto que el autor habría podido elegir una línea de desarrollo que fuera plausible, donde el protagonista regresara solo a su isla y con el acompañamiento de innumerables riquezas; de hecho en los relatos de presentación se subrayan estos aspectos. No hay que buscar, pues, en los logros dramáticos que el ámbito de lo fabuloso hace posible las razones por las que el poeta ha optado por dicha opción narrativa. Para entender el sentido de esta elección hay que recordar que el propósito poético de la *Odisea* se presenta como una toma de distancia frente a la *Ilíada*. Ahora bien, el poema iliádico, con todo su simbolismo, es de un duro realismo, no solo en el ámbito de lo humano sino también en el de lo divino, pues en ambos casos las decisiones y las acciones responden a motivos racionales y discernibles. La cólera de Aquiles, el tema del poema, se inscribe con nitidez dentro de este marco de una decisión que se apoya en razones claras. Entonces, si la *Odisea* quería tomar distancia de este "realismo

poético" de la *Ilíada*, el recurso al ámbito de lo fabuloso era su mejor opción para crear un mundo donde las decisiones y las acciones dejaran de estar bajo el claro control de la racionalidad. El personaje de Odiseo, pleno ingenio de cálculo y de previsión, se sitúa en ese mundo de fábula, con caracteres que no pueden anticiparse, pues no tienen figura humana ni divina, y sale avante de todos ellos, lo cual le da a su ser una dimensión casi etérea. Este efecto no habría podido lograrse en un contexto verídico de comerciantes, piratas y naufragios. Y, sin embargo, es tal la maestría de Q que tanto los caracteres humanos y divinos como los de fábula, reciben el mismo grado de realidad y juntos conforman una narración única.

El último relato de presentación ocurre en el encuentro de Odiseo con Laertes, una vez los pretendientes han sido muertos y Odiseo con sus hombres se dirige al campo para tener mejores oportunidades en el enfrentamiento que se anticipa con las familias de los pretendientes. Cuando se encuentra con su anciano padre, Odiseo le pregunta si esta tierra es Ítaca, pues él es un viajero que viene buscando a un varón que otrora alojó en su casa, hijo de Laertes y procedente de la isla de Ítaca. El viejo le indaga a su vez por detalles respecto de ese hombre y le pregunta al viajero su origen y las razones de su visita. Odiseo se presenta como Epérito, hijo de Afidas, procede de Alibante; los dioses desviaron su nave en Sicania. Hace cinco años que alojó a Odiseo en su casa, de donde partió bajo buenos augurios. Ante esto, el anciano entra en duelo, pues da a su hijo por muerto, ante lo cual Odiseo deja de fingir y se le manifiesta abiertamente a su padre. Este, empero, le pide una señal para que pueda reconocerlo, con lo que Odiseo le hace mención de la escena de cacería que le dejó la cicatriz y de un antiguo recuerdo de jardinería que compartió con su padre. Ante esto, cede la incredulidad del anciano y acepta a Odiseo. Este relato se distingue de los demás por no hacer alusión a un origen cretense, ni por presentar a su protagonista como un aventurero que ha arribado a una isla con la que no tiene vínculos. Por el contrario, se trata de un aristócrata que, si bien por accidente llegó a Ítaca, cuenta en esta isla con un conocido de antaño con el que lo une el vínculo de la hospitalidad, el más fuerte que puede darse entre dos hombres que no son familiares entre sí. A diferencia del conjunto de relatos cretenses que dejan abiertas las posibilidades dramáticas —pues el destino del mendigo no está definido y cuando se nombra a Odiseo, este está a punto de arribar a Ítaca—, el relato a Laertes se presenta como conclusivo, ya que da a entender que la relación entre el viajero y Odiseo va a retomarse en la isla, pero al haber pasado ya cinco años sin señales del arribo del rey, la conclusión no puede ser sino que este pereció en el mar. De allí que a diferencia de la expectativa creada en los demás oyentes —que es de desdén en el caso de los enemigos de Odiseo—, el receptor de este relato tenga una instantánea reacción de duelo, lo que suscita la inmediata manifestación de Odiseo. Empero, ahora es él mismo quien es sometido a una prueba de identidad,

que solventa apelando a las mismas dos señales por las que ya fue identificado en su casa: la cicatriz de cacería, por la que lo reconoció la anciana ama Euriclea, y el recuento de árboles, equiparable como signo al lecho de olivo que venció la dureza de Penélope; se trata, entonces, de una señal inscrita en el propio cuerpo y de otra relacionada con la tierra y el mundo vegetal, ámbitos invariables y fiables. De este modo, el cuento a Laertes opera como clausura de los relatos de presentación, pues ya no puede haber otro, dado que el último exige la inmediata manifestación de su narrador, con la consiguiente utilización final de las señales de identidad, que ya ni podrán usarse de nuevo, ni será necesario hacerlo. Si los relatos de presentación se entienden como mecanismo narrativo autorreferencial del poema, el narrado a Laertes anuncia que la obra llega a su término.

En suma, a partir de lo dicho puede concluirse que la conspicua presencia de los aedos a lo largo de la *Odisea* no solo sirve para establecer un ambiente rapsódico y musical en el que transcurren la mayoría de las escenas de la obra, sino también, y de modo más fundamental, constituye el recurso metapoético por el cual la obra hace referencia a sí misma, no solo en el plano narrativo puro sino esencialmente en el orden performativo, esto es, el poema se narra a sí mismo y ofrece su propia ejecución. Así, la obra no solo propone su propio proyecto poético sino que también lo cumple, alcanzando de este modo la autonomía plena de la obra de arte como tal. En la ejecución de este proyecto, el aedo itacense Femio establece el tema de fondo de la obra como relato del retorno que *debe* narrarse a sí mismo, so pena de perderlo todo, la virtud de Penélope, la vida de Odiseo y su propia existencia como relato épico. El aedo Demódoco da la precisión al tema del retorno: se trata del ingenioso Odiseo que, alejándose de Troya, se dirige a su tierra y a su casa. En este punto entra el narrador Odiseo, que sin ser un aedo profesional, rivaliza ventajosamente con cualquiera de ellos. Al cantar su propio ingenio, el personaje canta el ingenio de la *Odisea*, por cuyos ardides ha establecido un programa poético distinto y alternativo al de la *Ilíada*. Sea en el relato continuo del Apólogo, sea en los relatos de presentación en Ítaca, el narrador se narra a sí mismo, y al hacerlo va manifestándose en pasos medidos y cautos, como lo exige su larga ausencia de palacio como rey y del lecho marital como esposo. La obra encuentra su cierre natural cuando el propio relato que ella es se anuda sobre sí misma, pues resueltos todos los signos, se clausura el espacio de la narración.

C. La *Odisea* contra la *Ilíada*

En la interpretación de la relación que se da entre la *Odisea* y la *Ilíada*, la cuestión fundamental se plantea a partir de dos asuntos de hecho que los estudios homéricos han puesto de presente, a saber, que, por un lado, la composición de la *Odisea* tiene la *Ilíada* a la vista, mientras que, por el otro lado, la *Odisea*

nunca hace referencia a temas propios de la *Ilíada*.[35] Esta combinación es tan improbable que es difícil creer que se deba a una mera casualidad, pudiéndose pensar que corresponde, más bien, al golpe maestro de Q en la composición de su poema. Que el poeta de la *Odisea* tuvo al frente el poema iliádico es uno de los resultados más importantes de la investigación homérica, que es la razón por la que, cuando se considera el conjunto de las dos obras, se hable de la relación que la *Odisea* guarda con la *Ilíada*, nunca al revés. En este respecto, lo que ya no puede resolverse con el mero recurso al conocimiento filológico es hasta qué punto ese tomar en cuenta que Q hace de la *Ilíada* responde a la sola influencia pasiva de quien está en presencia de una gran obra o si en ello también se da una aprehensión activa de esa obra con algún fin particular. La posición que aquí se adopta corresponde a la segunda posibilidad, toda vez que no es plausible asumir que el poeta de la *Odisea* ha recibido un influjo pasivo del texto iliádico, pero solo en lo que tiene que ver con el uso de versos y de situaciones análogas, sin que dentro de ese influjo se hubiera filtrado nunca un aspecto temático de la obra primera. El cuidado quirúrgico por el que el poeta de la *Odisea* deja fuera de consideración en su propio texto cualquier alusión a temas propios de la *Ilíada* se hace patente en aquellas situaciones donde una presencia tal no solo sería posible, sino incluso apropiada y hasta requerida —bajo cierta interpretación del poema odiseico—, como en la visita de Telémaco a Néstor y a Menelao o en el encuentro de Odiseo con sus antiguos colegas en el Hades, por hacer mención de dos contextos idóneos del poema odiseico donde habría sido posible una referencia a situaciones de la *Ilíada*. No es plausible, pues, pensar que el poeta de la *Odisea* ha tomado y adaptado un gran número de versos de la *Ilíada* de una manera casual y pasiva, sin que dentro de esa inconsciencia poética hubiera dejado de hacer una sola alusión a un tema del gran poema del que estaba recibiendo dicho influjo. Ante lo implausible de esta posición, la presente interpretación se decanta por la contraria: responde a un solo y mismo propósito poético de Q el que junto con la adaptación de numerosos versos de la *Ilíada*, no le haya dado cabida en la *Odisea* a ninguno de los temas iliádicos. En consonancia con la temática de la *Odisea* y con el carácter de su protagonista, en este proceder Q no solo muestra su ingenio sino que, de modo más fundamental, con ello cumple su propósito poético de articular una épica a partir del ingenio, no de la fuerza. En otras palabras, que Q tome versos de la *Ilíada* para llevarlos a su propio poema sin tocar en absoluto la temática iliádica constituye en el nivel poético una hazaña de ingenio que se corresponde con el conjunto de ardides propios del héroe que se canta en el mismo poema.

35 Véase Adenda 21: "La relación entre la *Odisea* y la *Ilíada*".

Son muchos los aspectos en los que la *Odisea* se distingue de la *Ilíada*, debiéndose algunos de ellos, primero, al simple paso de un escenario centrado en la llanura troyana a un escenario que abarca todo el mundo conocido o imaginado o, segundo, al correspondiente cambio de una narración cuyo principal recurso argumentativo lo proveen las acciones guerreras a una narración cuyos recursos argumentativos se extienden a la totalidad de acciones humanas, entre las que se encuentran de índole doméstica y familiar, política y comercial, artesanal y técnica, agrícola y ganadera, poética y lúdica, religiosa y funeraria, entre otras muchas que pueden singularizarse. Otros ámbitos en los que la *Odisea* se distingue de la *Ilíada* corresponden ya no a una mirada diferente del mismo mundo sino a un mundo efectivamente distinto, como son la posesión particular y ya no colectiva de la tierra, aspecto con el que se asocia una ampliación de las prácticas agrícolas y el recurso a un número mayor de especies vegetales y a un correspondiente número menor de especies de animales salvajes, la mayor utilización del hierro frente al bronce, una mayor diversidad de oficios, la colonización del Mediterráneo con la consiguiente presencia de comerciantes y piratas.

La concepción del ser humano también es diferente, pues hay mayor referencia a la individualidad, a los estados mentales y afectivos, a la toma de decisiones. Es difícil dar una evaluación de este último aspecto como correspondiente a una mirada diferente del mismo mundo o a un cambio efectivo del mundo, pues el proyecto poético de la *Odisea* depende justamente de estos aspectos. En otras palabras, no cabe asignar de inmediato una mayor presencia de la conciencia en la *Odisea* —por denominar así este aspecto— al hecho de que en el mundo odiseico *haya* un mayor desarrollo de la conciencia, pues bien puede ocurrir que esa mayor presencia de la conciencia se deba precisamente a que *ese* es el tema de la *Odisea*, es decir, cómo logra prevalecer el hombre en el mundo gracias a los recursos de su mente y no por la fuerza. Este tema suele presentarse como propio de la *Odisea* junto con el de un mayor desarrollo moral, en el que cumplen una función destacada las nociones de justicia, respeto, insolencia, ilicitud. Se acostumbra ilustrar esto último con la mención que Aquiles hace en la *Ilíada* de los dos toneles de bienes y males de los que Zeus reparte a los hombres (24.527-533), mientras que en la *Odisea* el propio Zeus precisa que la buena o mala fortuna de los hombres corresponde a sus propias decisiones (1.32-34), aspecto este que se conjuga con una concepción igualmente equilibrada, pacífica y justa de los dioses en la *Odisea* frente a las ruidosas asambleas de dioses vengativos, celosos y mezquinos de la *Ilíada*. Pero como se acaba de decir, parece temerario asignar estas variaciones a un cambio efectivo en el mundo y no a que tal es el propósito de la *Odisea*, sin que pueda descartarse una confluencia de ambos aspectos, es decir, que ese es el propósito de la *Odisea* porque se sitúa en un mundo igualmente diferente.

Esta última argumentación se confronta desfavorablemente con un hecho chocante en particular del argumento de la *Odisea*, que poco han notado los comentaristas partidarios de ver esta obra bajo la luz de un progreso espiritual, moral y teológico del mundo. Cuando Odiseo se les manifiesta a los pretendientes, tras haber dado muerte a su líder, Antínoo, sin que este ni siquiera hubiera alcanzado a apercibirse de qué era lo que estaba ocurriendo, lo que constituye propiamente una muerte a traición, Eurímaco le hace caer en cuenta a Odiseo que Antínoo fue quien los condujo a tal situación y que, ya muerto, se ha hecho justicia, por lo que le pide que perdone a los demás, que ellos le resarcirán no solo lo que han consumido de su hacienda sino que le añadirán una multa equivalente al valor de diez pares de bueyes cada uno, trato al que Odiseo se niega, añadiendo jactanciosamente que ningún bien que ellos puedan agregar al lote los librará de la muerte (22.45-67). Concluida la matanza, Odiseo ordena a Telémaco que haga que las doce mujeres que se asociaron a los pretendientes recojan sus cuerpos y limpien la casa y que después las ajusticie, orden que Telémaco procede a cumplir con presteza y del modo más cruel posible, para cerrar el episodio con la tortura y desmembración del cabrero Melantio, el sirviente que había traicionado a su señor. El propio poeta parece espantarse de la escena, pues describe que esto último lo ejecutaron "con encono en su ánimo" (22.477). Aquí, por supuesto, no se trata de entrar en un catálogo de actos abominables e impíos de cada uno de los poemas para mediante este expediente resolver cuál de ellos está más o menos "adelantado" en aspectos espirituales, morales y teológicos. La tesis que aquí se sostiene es que ese punto precisamente no puede ya no resolverse, sino ni siquiera plantearse, en relación con la épica homérica. Que la *Odisea* hable más de aspectos propios de la conciencia humana, como la inteligencia, el juicio y la decisión, que presente la fortuna de cada quien como derivada de sus propias acciones y no mandada por los dioses, que los propios dioses sean equilibrados y ponderados, todo ello no debe entenderse a la luz de un presunto "avance" espiritual, moral y teológico de la *Odisea* frente a la *Ilíada*, sino como los presupuestos necesarios para la construcción, desarrollo y clausura de la argumentación de la *Odisea*. Los centenares de muertos que hay en la *Odisea*, muchos más que en la *Ilíada*, mueren todos ellos como un acto de justicia, como castigo merecido de sus propios desafueros, pero todas esas muertes son ignominiosas desde la perspectiva épica marcada en la *Ilíada*. Los más de doscientos muertos de este último poema caen todos luchando por su vida y de un número importante de ellos el poeta ofrece una especie de estela funeraria en el momento de morir, mientras los muertos de la *Odisea* son anónimos en su gran mayoría y de ninguno, quizás salvo del accidentado Elpénor, se dice nada, ni digno ni indigno, simplemente mueren en el anonimato, la mayor afrenta para un difunto en el mundo griego. Que cada quien reciba lo que se merece no

responde, pues, a una concepción más "avanzada" de la moral y de la justicia, sino que es una condición indispensable de la construcción del poema, de tal modo que Odiseo prevalezca gracias a su ingenio. Algo equivalente puede decirse respecto de los dioses, aquí al parecer más distantes y ecuánimes, no porque se haya dado un "progreso" en lo teológico, sino porque bajo esa condición resalta mejor el esfuerzo de Odiseo. En todo caso, el vengativo proceder de Poseidón hacia Odiseo, la arbitraria conducta de las diosas Circe y Calipso, la escena de los amores de Ares y Afrodita, tampoco permiten afirmar sin cualificaciones que la teología de la *Odisea* sea más "avanzada" que la de la *Ilíada*. En fin, puede interpretarse que Odiseo recibe la ayuda oportuna y discreta de Atenea solo de modo circunstancial, como para que el héroe no se haga culpable de la insolencia de creer que por sí solo ha podido vencer todas las adversidades.

No hay que juzgar, entonces, las diferencias consideradas esenciales de la *Odisea* frente a la *Ilíada* a partir de una mirada contemporánea selectiva sobre declaraciones de la obra respecto de su propio proceder moral y justo, ni de una simpatía así mismo contemporánea hacia un despunte de la individualidad y una maduración de lo teológico. Las demás diferencias constatables en el argumento o son contingentes, asignables al cambio de escenario, o son circunstanciales, correspondientes a una fecha de composición ligeramente más tardía. Pero no es a partir de estas diferencias, ni de las primeras ni de las últimas, que puede determinarse lo fundamental de la relación de la *Odisea* respecto de la *Ilíada*, tanto en aquello en que se distingue del poema iliádico como en lo que se le asemeja. En este punto se impone el examen de los usos que la propia *Odisea* hace de ciertos versos de la *Ilíada* en situaciones concretas, lo que permite ver el cambio de comprensión que el poema odiseico ofrece respecto del iliádico. Los quince lugares que van a presentarse no corresponden a formas estereotipadas propias de la épica homérica —como escenas de saludo, de sacrificio, de vestir las armas, de despedida, etc.—, sino que son intervenciones específicas donde, junto con la crítica de la situación original, puede discernirse el establecimiento de un nuevo propósito para el mismo conjunto de versos. Todos estos versos "tomados en préstamo" de la *Ilíada*, sin hacer referencia a temas suyos, muestran que Q se propone hacer una crítica implícita y devastadora de P. En efecto, como un mismo verso tiene una función y un sentido exactamente contrarios en la *Odisea* de los que tiene en la *Ilíada*, Q logra establecer con ello una especie de crítica funcional al poema primero, crítica que, por ende, no necesita ser temática. Más aún, aquí la crítica temática arruinaría todo el propósito de Q, pues situaría la *Odisea* dentro de un esquema de funcionamiento equiparable al de la *Ilíada* —convertiría a la *Odisea* en una cierta interpretación del poema iliádico—, esto es, bajo la figura del ataque directo y bélico, con lo que se alejaría de sus vías indirectas, sugeridas, valorativas también en cada caso, ya que el traer una cita de la *Ilíada* equivale

también a una crítica a ella. En todo esto, lo admirable es la firmeza con la que se mantiene este propósito, lo que da una idea de la claridad metapoética que Q tiene respecto de su propio proyecto poético.

Aquiles y Telémaco: en la asamblea de los aqueos, el guerrero, enojado, arroja el cetro al suelo (*Ilíada* 1.245), mismo gesto que Telémaco repetirá en la asamblea de los itacenses, ante su impotencia frente a los pretendientes (*Odisea* 2.80). El contraste se da aquí entre la actitud del guerrero más poderoso, que restringido por la divinidad se abstiene de tomar medidas directas de represalia contra Agamenón, y la actitud del príncipe en formación, que no es poderoso frente a sus adversarios, y, sin embargo, motivado por la divinidad se dispone a emprender un viaje de búsqueda de su padre y de darse a conocer a sí mismo. Nótese que, en cada caso, el desarrollo estructural del poema se sigue a partir de este episodio, Aquiles se retirará de la lucha, mientras que Telémaco emprenderá su viaje. El verso de la *Ilíada* cumple en la *Odisea* una función por completo diferente y obra como una crítica del proceder iliádico.

El regreso a la patria: en ambos casos se trata de la figura de Odiseo. Tras la desmañada mentira de Agamenón a sus tropas, todos los hombres se apresuran a ir hacia las naves con el ánimo de regresar a la patria; a instancias de Hera, Atenea se le manifiesta a Odiseo y lo increpa acerca de si va a regresar a la patria, abandonando la empresa por la que tanto se han esforzado (*Ilíada* 2.173-174). Estas mismas palabras las pronuncia otra diosa, esta vez Calipso, una vez que ha recibido la orden de Zeus de dejar ir a Odiseo, quizás como un último recurso para intentar que el héroe permanezca a su lado (*Odisea* 5.203-204). Lo interesante de esta repetición es que la contraposición opera sobre el mismo Odiseo, amonestado en ambos casos por una diosa, pero mientras en la *Ilíada* la motivación obra en el sentido de mantenerse en la lucha, en la *Odisea* la infructuosa pregunta de la diosa se orienta al ofrecimiento de la vida conyugal, que Odiseo no tendrá con ella, precisamente por su anhelo de Penélope. Es como si Q quisiera mostrar que el Odiseo de la *Ilíada* ha sido sustituido ya por el de la *Odisea*, no porque se trate de figuras contrapuestas, sino porque el primero estaba constreñido a obrar como lo hizo por la situación bélica, mientras el segundo, ya libre del vínculo con la diosa, se dirige hacia la meta que le es propia, la patria y la casa.

Filoctetes y Odiseo: en el Catálogo de las Naves se hace mención de Filoctetes, que yace abandonado en una isla deshabitada, padeciendo agudos dolores (*Ilíada* 2.721), que son las mismas palabras con las que Atenea describe la situación de Odiseo en la isla de Ogigia (*Odisea* 5.13). La situación de los dos héroes no es, por supuesto, la misma, pues mientras los dolores de Filoctetes son tanto físicos como psicológicos y su soledad es completa, el sufrimiento de Odiseo es solo psicológico, y este incluso moderado por la presencia de la bella diosa y su mutuo cohabitar (*Odisea* 5.225-227). En su segunda y última referencia al héroe,

el texto iliádico añade que los argivos pronto van a acordarse de Filoctetes abandonado (*Ilíada* 2.724-725), se sobreentiende que en alusión al oráculo de que Troya no caerá sin el arco de Filoctetes. Si bien este tema no encuentra desarrollo dentro de la *Ilíada*, la comparación entre las dos figuras heroicas le sirve a Q para proponer una cierta interpretación de la *Ilíada*, a saber, como poema de la *caída* de Troya, para lo que se requiere la salida de Filoctetes de su isla, todo lo cual es equiparable aquí al *regreso* de Odiseo una vez salga de su aislamiento.

Héctor y Telémaco: en la célebre escena del último encuentro de Héctor y Andrómaca, el marido despide a la mujer diciéndole que vuelva al telar y a las labores domésticas, "del combate [*pólemos*] se cuidarán los hombres" (*Ilíada* 6.490-493). Por su parte, tras la primera escena con los pretendientes, Telémaco le indica a Penélope que vuelva al telar y a las labores domésticas, "del discurso [*mûthos*] se cuidarán los hombres" (*Odisea* 1.356-359); así mismo, inmediatamente antes de la prueba del arco, el hijo despide a la madre encomendándole las mismas tareas, "del arco [*tóxon*] se ocuparán los hombres" (*Odisea* 21.350-353). Adicionalmente, en el llamado *intermezzo*, la interrupción del relato de Odiseo de su visita al Hades, Alcínoo le ofrece a Odiseo incrementarle los dones para que lleve de regreso a su patria, "del viaje [*pompé*] se cuidarán los hombres" (*Odisea* 11.352). La extraordinaria sensibilidad poética de Q lo ha llevado a seleccionar un verso de una de las escenas más emotivas de la *Ilíada* para reiterarlo en tres situaciones diferentes en la *Odisea*, con una modificación importante en cada caso, en lo que se muestra el compromiso argumentativo de la *Odisea* frente a su contraparte de la *Ilíada*. De este modo, Q es claro en indicar que frente al tema iliádico del combate, que domina incluso la conmovedora escena del encuentro de Héctor con su familia, el compromiso odiseico se ha desplazado al discurso, al viaje y al arco, aquí metonimia de la manifestación del héroe. Estos tres momentos pueden entenderse incluso como el eje vertebrador del argumento de la *Odisea*, no en sentido cronológico, pero sí temático, frente a la monótona preocupación de la *Ilíada* por los asuntos de la guerra.

Poseidón: ante la construcción que los aqueos han hecho de un muro para proteger el campamento, Poseidón se queja ante Zeus de que esta construcción pone en riesgo la memoria del muro que él mismo y Febo Apolo construyeron para el rey de Troya Laomedonte (*Ilíada* 21.441-460), a lo cual Zeus le responde enojado, "¡Ay, agitador del suelo, de vasto brío! ¡Qué has dicho!" (*Ilíada* 7.455), y le permite destruir ese muro tras la partida de los aqueos (*Ilíada* 7.445-463). En la *Odisea*, al percatarse de que Odiseo ha regresado a su isla, además cargado de riquezas, Poseidón se queja ante Zeus de que su honra va a ser puesta en entredicho, a lo cual Zeus le responde enojado, "¡Ay, agitador del suelo, de vasto brío! ¡Qué has dicho!" (*Odisea* 13.140), y le permite convertir en piedra la nave de los feacios (*Odisea* 13.127-158). Cada una de estas acciones del dios tiene lugar en el

momento en que empieza a cumplirse el propósito argumentativo del respectivo poema. El muro de los aqueos se construye ante el avance de los troyanos, resultado directo del retiro de Aquiles del combate, mientras que el enojo de Poseidón se da una vez que Odiseo ha puesto pie en Ítaca, cumpliendo la primera parte de su regreso. Q ha remplazado, entonces, el motivo iliádico por el odiseico, con el recurso al mismo verso y en una situación equiparable de desacuerdo y acuerdo entre las dos mayores divinidades.

El monólogo de Odiseo: en el largo día de combate, ya heridos otros paladines aqueos, Odiseo queda de pronto solo y rodeado de enemigos; el héroe vacila en su ánimo, pero luego se recompone y afronta la situación (*Ilíada* 11.403-404). Por otra parte, cuando después de haber navegado sin incidentes durante diecisiete días, Odiseo se halla en medio de una tormenta enviada por Poseidón, en tres ocasiones distintas siente desfallecer su ánimo —antes de que se rompa la nave, antes de perder el último madero y cuando se dirige a los arrecifes— (*Odisea* 5.298-299, 5.355-356, 5.407-408), actitud que se repite cuando tras haber pisado tierra, toma conciencia de los nuevos peligros que pueden acecharlo allí (*Odisea* 5.464-465). Los dos versos de la *Ilíada* en que se recoge el grave peligro en que se halló Odiseo en medio de la batalla se reiteran tres veces para indicar el peligro así mismo multiplicado en que Odiseo se encuentra en medio del mar, con lo que se sugiere la mayor heroicidad que requiere el hombre en esta nueva situación, por grande que hubiera sido el peligro de la guerra. Que Odiseo ha quedado tan marcado por esta experiencia se colige del hecho de que sigue razonando sobre las mismas líneas aun cuando ya se halla en tierra, en una isla que le resultará del todo beneficiosa, unas horas antes de su encuentro con unas alegres muchachas.

Teucro y Odiseo: en el momento de mayor riesgo de la ofensiva troyana a las naves de los aqueos, se rompe el arco de Teucro, uno de los mejores lanzadores griegos, por lo que su medio hermano, Ayante Telamonio, lo incita a que recoja la lanza y el escudo y se le una en la lucha (*Ilíada* 15.478-483). Del mismo modo, cuando está en medio de la matanza de los pretendientes, Odiseo se queda sin flechas, por lo que debe recurrir a la lanza y el escudo para proseguir la labor (*Odisea* 22.119-125). En esta repetición hay que considerar varios aspectos. En primer lugar, hay que mencionar el carácter marcial que Q le quiere dar a este momento de la intervención de Odiseo al asociarla a la escena bélica de la *Ilíada*. Más aún, como la defensa del fuerte Ayante y del hábil Teucro responde al ataque más fuerte de los troyanos antes de la entrada de Patroclo en combate, se asocia el cambio de armas de Odiseo con la situación de mayor vulnerabilidad en que pueda encontrarse, lo que lleva a la segunda consideración. A pesar de sus esfuerzos, Ayante y Teucro no logran repeler a los troyanos, por lo que Patroclo le pide autorización a Aquiles para entrar al combate, momento que marca el giro fundamental del curso argumentativo del poema, tanto en el plano literal

como en el plano simbólico; empero, nada equivalente va a ocurrir con Odiseo, que concluye la matanza sin mayores inconvenientes. De este modo, los mismos versos que reclaman ya el auxilio de Patroclo sirven para proclamar la autonomía de Odiseo, que resuelve su situación sin dudosas alianzas estratégicas; más aún, el guerrear de Odiseo se muestra como útil para la consecución del fin propuesto, mientras que la lucha de Ayante y Teucro no saldrá avante sin la intervención mediata o inmediata de Aquiles.

La muerte de Aquiles: en la *Odisea*, el espectro de Agamenón le describe a Aquiles su propia muerte, cómo yace en el polvo, "olvidado de su hípica destreza" (*Odisea* 24.39-40), versos que se encuentran en la *Ilíada* referidos al auriga de Héctor, Cebríones (*Ilíada* 17.775), última víctima de Patroclo, antes de ser alcanzado él mismo por la lanza de Héctor. Así mismo, cuando Aquiles se entere de la muerte de Patroclo, se echará al piso, yaciendo entero en el polvo (*Ilíada* 18.25). El procedimiento de Q alcanza aquí uno de sus extremos al establecer la comparación de la muerte de Aquiles con la del auriga de Héctor, lo que sirve para igualar a Aquiles *muerto* con cualquier muerto, hasta con el conductor de su mayor y gran enemigo. De este modo, en la escena de las almas en el Hades en el libro 24 de la *Odisea* —la llamada *Segunda Nekuia* (24.1-202)— se desvirtúa la dignidad iliádica del héroe en conformidad con el programa trazado en la gran *Nekuia* (11.488-491). En otro orden de la reflexión, hay que llamar la atención a la conciencia que tiene Q acerca de que la muerte de Patroclo, ya anticipada en su última víctima, Cebríones, opera como representación simbólica de la muerte del propio Aquiles, lo que sirve como otro tipo de justificación para que Q utilice los mismos versos de la muerte de Cebríones para describir la de Aquiles. Q sabe hacer una lectura simbólica de la *Ilíada*.

El monólogo de Poseidón: cuando Patroclo cae, Héctor lo despoja de las inmortales armas que lleva y se reviste con ellas, ante lo cual Zeus hace con la cabeza un gesto de desaprobación, pero le permite a Héctor que cumpla el acto impío en compensación por su próxima muerte (*Ilíada* 17.200, 17.442). Este mismo gesto lo tiene Poseidón cuando nota que Odiseo escapa de su yugo, creando la tormenta para fustigarlo o haciendo que arrecie (*Odisea* 5.285, 5.376). Entonces, mientras el gesto de Zeus tiene un cumplimiento efectivo dentro del plan de la *Ilíada*, llevando a la muerte de Héctor, tras la cual ha de seguir pronto la del propio Aquiles, el gesto de Poseidón no logra detener el cumplimiento del propósito de Odiseo. Así, frente a la inexorabilidad del triste destino del ser humano en el poema iliádico (*Ilíada* 17.446-447), la *Odisea* lo pone ante muchas pruebas, mas en últimas el hombre terminará por superarlas todas y alcanzará una larga vida y una muerte en paz (*Odisea* 11.134-137).

El Escudo de Aquiles: de la descripción que P ofrece de la admirable elaboración que el dios Hefesto hace de las nuevas armas de Aquiles, en particular del

escudo —descripción que se denomina "Escudo" para diferenciarla del objeto, que es el mero escudo—, Q ha tomado tres grupos de versos que tienen que ver con la cosmología, con la guerra y con el aedo, que se consideran a continuación. En primer lugar, cuando Odiseo va a zarpar de la isla de Ogigia, la diosa Calipso le da una serie de instrucciones astronómicas para guiarlo en su navegación (*Odisea* 5.273-275), en palabras que retoman los versos del Escudo donde se describen los astros que se hallan en el centro del escudo (*Ilíada* 18.487-489). De este modo, la geografía efectiva dentro de la cual se desenvuelve el viaje de Odiseo viene a remplazar la cosmología meramente representada del arma de Aquiles; nótese que así como los astros se sitúan en el centro del escudo, la isla de Ogigia se halla en el ombligo del mar (*Odisea* 1.50). En segundo lugar, después de dejar Troya, Odiseo y sus hombres recalan en la tierra de los cícones, a quienes combaten (*Odisea* 9.54-55); esta lucha se describe con los mismos versos que el Escudo utiliza de la ciudad en guerra (*Ilíada* 18.533-534), con lo que se opera el traslado de la situación abierta de guerra en Troya, representada en la propia ciudad asediada en el escudo, a la guerra "incidental" con la que comienza el largo viaje de regreso de Odiseo. Aunque en ambos casos se trata de una guerra, en el primero la guerra determina toda la realidad, mientras que en el segundo la guerra sirve para marcar el comienzo del viaje de regreso. En tercer lugar, en su visita donde Menelao, Telémaco asiste a una fiesta de boda (*Odisea* 4.17-18), en cuya descripción se usan los mismos versos de una ocasión festiva recogida en el Escudo (*Ilíada* 18.604-606). Haciendo la salvedad de las dificultades editoriales de este pasaje, se trata del texto que reviste mayor interés, pues dice que "entre ellos cantaba el divino aedo / mientras tañía la forminge" (*Ilíada* 18.604s = *Odisea* 4.17s),[36] una figura tan real y frecuente en la *Odisea* como rara y meramente representada en la *Ilíada*. Con ello Q estaría afirmando un aspecto esencial de la *Odisea*, cual es el recurso al aedo como referente privilegiado poético y metapoético, a la vez que, al apuntar a la precariedad de esa misma figura en la *Ilíada*, quiere indicar con ello la limitación de su proyecto poético.

Licaón, Leodes y Femio: en su enardecimiento en la persecución de los troyanos que huyen despavoridos, Aquiles captura a un antiguo prisionero que había liberado a cambio de un cuantioso rescate, Licaón, que se halla en la penosa situación de tener que implorar una segunda vez por su vida (*Ilíada* 21.74), pero Aquiles no hace caso a su súplica, lo compara desfavorablemente con Patroclo y consigo mismo y, sin más, lo ejecuta. Por su parte, tras terminar la matanza de los pretendientes, el arúspice Leodes pide por su vida con las mismas palabras con las que Licaón pidió por la suya (*Odisea* 22.312), en vano, pues Odiseo lo acusa de haber anunciado su ruina para congraciarse con los

36 Véase Adenda 22: "Autenticidad del pasaje *Ilíada* 18.604s = *Odisea* 4.17s".

pretendientes y lo ejecuta sin contemplaciones. Poco después, es el cantor Femio quien se abraza a las rodillas de Odiseo rogando por su vida (*Odisea* 22.344) y, gracias en parte a la intervención de Telémaco, Odiseo le salva la vida con la justificación odiseica ya conocida de que el obrar correcto es mejor que el perverso (*Odisea* 22.374). Quizás valga la pena tener en cuenta que la cercanía entre las dos expresiones odiseicas de súplica y la expresión iliádica viene resaltada por la equivalencia métrica de los nombres de Aquiles y de Odiseo, lo que crea entre los dos grupos una inquietante resonancia. Ahora bien, mientras que en la *Ilíada* ningún suplicante salva su vida y la ejecución de Licaón se ampara en el hecho de que él es peor que Aquiles y que el mismo Patroclo, en la *Odisea* se salvan dos suplicantes, Femio que suplica a Odiseo y Medonte que suplica a Telémaco, de modo que padre e hijo perdonan cada uno a uno, mostrando con ello una calculada distancia respecto del proceder iliádico y constituyendo así una comunidad de padre e hijo, cuyo proceder se basa en el principio moral ya expuesto, como lo acentúa la comparación con la ejecución de Leodes, pues el héroe odiseico sabe discernir el bien del mal e infligir el castigo justo en cada caso, mientras que el héroe iliádico —bajo esta interpretación— es movido solo por la ira y el deseo de provocar ruina. De este modo queda completa la superación odiseica de la *Ilíada*. En otro orden de la reflexión, hay que hacer notar que la muerte de Licaón se asocia a la muerte de Patroclo y a la del propio Aquiles, mientras que la salvación de Femio tiene como consecuencia la salvación del propio poema en cuanto acto él mismo cantado y quizás incluso, como ya se indicó, la salvación de la virtud de Penélope y de la vida del propio Odiseo. En todo caso, la utilización de los mismos versos en los contextos indicados sirve para crear una fuerte contraposición entre la venganza iliádica que trae inexorablemente la muerte y la justicia odiseica que puede traer tanto la muerte como la vida, según el comportamiento de cada cual.

Aquiles y Odiseo: en su incontenible ira, Aquiles comete la imprudencia de irrespetar al Escamandro, que como río que es tiene naturaleza divina, por lo que el héroe está en grave peligro de sufrir una muerte indigna, ahogado en las aguas del río (*Ilíada* 21.281), como si fuera el hijo de un porquerizo, añade con amargura, siendo salvado en el último momento tan solo por la intervención de los dioses. De modo parecido, en su lucha con las olas que amenazan ahogarlo, Odiseo se queja de la muerte indigna en la que está a punto de caer (*Odisea* 5.312), agregando que mucho mejor le habría sido caer combatiendo en la llanura troyana. Es interesante el intercambio de roles que cada uno de los héroes plantea para sí mismo en el momento de mayor peligro: Aquiles anuncia que morirá como el hijo de un porquerizo, cuando un porquerizo será en Ítaca el principal aliado de Odiseo; Odiseo, por su parte, habría preferido tener la muerte de un Aquiles, así después vaya a narrar la triste suerte de los habitantes

del Hades. En este momento singular, Aquiles lamenta tener el destino itacense, mientras que Odiseo anhela tener el destino troyano. Y si bien la *Ilíada* no muestra que Aquiles hubiera tenido ese destino, la *Odisea* sí le depara tal destino, pues ser primero en el reino de las sombras es incomparablemente peor que ser el hijo o el siervo de un porquerizo; por su parte, Odiseo no tuvo ese destino en la *Odisea*, si bien Q quiere presentarlo todavía como todo un guerrero mientras elimina pretendientes en los salones de su palacio. El momento en que se da esta situación de mayor peligro es también decisivo en cada una de las épicas, pues de aquí en adelante la acción se encamina hacia su resolución: Aquiles se dirige a su enfrentamiento con Héctor, mientras que Odiseo llega donde los feacios, con lo que culmina la parte de sus aventuras marinas. Así, mientras Aquiles prevalece por la fuerza, Odiseo lo hace por el ingenio.

Apolo y Calipso: ya durante doce días Aquiles ha irrespetado el cuerpo de Héctor, cuando el dios Apolo protesta indignado ante sus compañeros olímpicos (*Ilíada* 24.33) por los desmanes del Pelida y pide la devolución del cuerpo para su honroso funeral, solicitud que Zeus acepta y para cuyo cumplimiento diseña un plan. Por su parte, cuando la diosa Calipso recibe por intermedio de Hermes la orden de Zeus de dejar ir a Odiseo, le espeta al mensajero unas amargas palabras que comienzan con los mismos versos con los que se inició la queja de Apolo (*Odisea* 5.118); empero, la indignación de la diosa se dirige a los dioses olímpicos como superiores en su calidad de mujer, para protestar por lo que ella considera un trato discriminatorio al no permitírsele que siga con Odiseo tal como los dioses varones hacen su vida con mujeres mortales sin ningún impedimento. Aquí el recurso odiseico a los versos de la *Ilíada* se inscribe en un claro contexto de confrontación entre lo femenino y lo masculino, impensable en labios de una mortal, pero posible en boca de una divinidad. De este modo, la *Odisea* subraya la distancia que toma de la *Ilíada* respecto del lugar que lo femenino ocupa en el mundo y del lugar que debe ocupar en él. Si se tiene presente que en la *Ilíada* el enfrentamiento entre los dos jefes de los aqueos se da por causa de la posesión de una mujer como botín de guerra, esta nueva perspectiva que marca la *Odisea* y que se hace concreta en múltiples figuras femeninas y su papel activo en el desarrollo argumentativo, no puede sorprender que desde una perspectiva contemporánea sea este uno de los aspectos que mayor simpatía despiertan del poema odiseico frente al iliádico.

El retumbante pórtico: cuando sale hacia el campamento aqueo al rescate del cuerpo de su hijo, se indica que Príamo atraviesa "el retumbante pórtico" (*Ilíada* 24.323). Esta misma expresión se encuentra en varios pasajes de la *Odisea*, así: cuando Telémaco deja Pilo (*Odisea* 3.493); cuando Telémaco deja Esparta (*Odisea* 15.146) y Feras (*Odisea* 15.191); cuando Néstor lleva a Telémaco a su casa (*Odisea* 3.399); cuando Alcínoo sale de la habitación donde Odiseo descansa (*Odisea* 7.345);

cuando el cabrero Melantio llega a palacio e injuria al mendigo (*Odisea* 20.176) y cuando el vaquero Filetio llega a palacio y honra al mendigo (*Odisea* 20.189). Lo interesante es que los mismos versos se utilicen para las escenas del viaje de Telémaco y para las que transcurren en el palacio el día en que tiene lugar la prueba del arco, pues así el viaje de Telémaco por los palacios de los compañeros de Odiseo sirve como preparación efectiva para la presencia de Odiseo en su propio palacio y la próxima recuperación de su dominio. Si el pórtico opera como metonimia del palacio, la escena de Príamo pasando por ese lugar para ir al rescate del cuerpo de Héctor constituye un signo ominoso del destino que pende sobre el palacio priámida y toda la ciudad de Troya, mientras que los múltiples pórticos que atraviesa Telémaco son una anticipación del lustre con el que pronto se revestirá su propia casa, y ese mismo pórtico sirve para distinguir al enemigo y al amigo de Odiseo, sellando con ello su suerte. En suma, el pórtico odiseico se presenta en función del cumplimiento y el abuso de las normas de la hospitalidad, mientras que el pórtico iliádico anticipa ya la destrucción de la ciudad.

Hermes: cuando Príamo se dirige al campamento aqueo, por instrucción de Zeus, Hermes se le ofrece como guía bajo la figura de un alto y apuesto joven (*Ilíada* 24.333-348, 24.368-369). Este pasaje conoce dos paralelos en la *Odisea*, a saber, cuando Zeus envía a Hermes como mensajero donde Calipso a intimarle la liberación de Odiseo (*Odisea* 5.28-29, 5.43-50) y cuando Hermes se le presenta a Odiseo y le da instrucciones que le impiden caer en el hechizo de Circe (*Odisea* 10.278-279). Se constata así que en la *Ilíada* Hermes, el dios mensajero, el dios de la palabra, presta su contribución para la resolución de la obra, la entrega del cuerpo de Héctor, mientras que en la *Odisea* sus oficios se dirigen a la liberación de Odiseo o para que no caiga víctima de un poder superior a su naturaleza. Ahora bien, si el desenlace de la *Ilíada* se da en el ámbito de la muerte, la *Odisea* encuentra su solución en la vida de Odiseo.

Hay que decir para concluir esta sección que aquí no se va a intentar establecer una sistematización del conjunto de estos quince lugares donde la *Odisea* retoma versos iliádicos, pues para el propósito actual, y quizás también de un modo más efectivo, basta con la constatación general de que estas repeticiones no se dan por azar ni por acaso, sino en momentos determinados con precisión y con una finalidad muy concreta. Se trata, pues, de cómo Q ejerce una fina crítica sobre la *Ilíada*, ya que sin hacer alusión directa al poema iliádico, mediante el uso de versos idiosincráticos del poema más antiguo da a entender que hace referencia a él, pero de modo tal que junto con esa referencia ofrece un nuevo marco de comprensión de los *mismos* versos en conformidad con su propio proyecto poético.

Ahora bien, este procedimiento de incorporar en el texto de la *Odisea* ciertos versos de situaciones características de la *Ilíada* no puede llevarse a cabo sino contra el trasfondo de una idea fundamental de lo poético que comparten

los dos poemas, más aún, como lo prueba la traslación de los mismos versos, se trata de una comprensión de lo poético que Q ha tomado de P. En este punto cabe incluso hacer una afirmación aún más fuerte, a saber, que Q es el único poeta contemporáneo de P que comprendió la novedad y grandeza de la sublime composición iliádica. Empero, para garantizar la mejor recepción de su poema, y quizás porque él mismo está convencido de su superioridad intrínseca, Q tiene que recurrir a ingeniosos artilugios que en nada desmerecen de los del protagonista de su épica con el fin de que este préstamo fundamental pase desapercibido. A continuación se aducirán los motivos que apoyan estas dos afirmaciones.

Una de las razones en que se sustenta la longevidad de la cuestión homérica, esto es, la capciosa pregunta de si el autor de la *Ilíada* es el mismo de la *Odisea*, reside en la constatación del uso en ambos poemas de una misma estrategia poética, estrategia que consiste en (1) centrar la acción principal en un único tema, (2) condensar la acción dramática en unos pocos días y (3) ampliar y clausurar la acción dramática mediante recursos insertados dentro del esquema así establecido. Puede aseverarse que gracias a este nuevo y maravilloso artificio (*Ilíada* 18.549) con el que se compone el primer poema se origina en Occidente la literatura, caracterizada como entidad propia, diferente del mero recuento lineal de una historia. Del mismo modo, cabe afirmar que no hay en el conjunto de la historia de la cultura occidental una obra más fundamental que la *Ilíada*, fuente prístina de donde beben todos aquellos que en lo sucesivo hayan de distinguirse como poetas, en primer lugar, el propio Q, el autor de la *Odisea*. Que Q aprendió de P los principios esenciales para la composición de un verdadero poema es algo que puede constatarse a partir de la comparación de la estructura básica de las dos obras. Para hacer referencia, en primer lugar, a las dos primeras notas enunciadas arriba, hay que decir que si la *Ilíada* va a explorar la cólera de Aquiles, su naturaleza, causas y consecuencias, la *Odisea* va a presentar el regreso de Odiseo, su necesidad, condiciones y efectos; así mismo, que allí donde el poema iliádico se extiende por cuarenta y ocho días, el texto odiseico lo hace por cuarenta y uno; y si los días "efectivos" de la *Ilíada*, esto es, que no se nombran en un bloque temporal indiferenciado, son catorce, en la *Odisea* son dieciocho; más aún, si los días "decisivos" de la *Ilíada*, cuando la acción alcanza su culmen y su resolución, son dos, el largo día de lucha, cuando muere Patroclo, y el día siguiente, cuando Aquiles entra en acción, matando a Héctor, la *Odisea* comprende el mismo número de días "decisivos", a saber, el día que Odiseo llega a su palacio y el día siguiente, cuando da muerte a los pretendientes y se reencuentra con Penélope. Se trata de un proceder muy característico de unidad del tema y de condensación temporal que no habría podido repetirse por azar, menos una vez que se confirma que Q tiene a la vista el texto de P. La tercera de las notas enunciadas se cumple de modo diferente en cada poema. Una vez establecido el tema y definida

la duración temporal, se requieren procedimientos tanto de ampliación como de clausura de la acción dramática, que ofrezcan los elementos suficientes para que la acción sea completa sin que se cause una elongación temporal. En la *Ilíada* esto se logra mediante un mecanismo simbólico, de modo que si bien el relato de los acontecimientos principales de la guerra durante los nueve años anteriores tiene una aplicación literal, ante todo hace referencia simbólica a la vida de Aquiles, y lo mismo puede decirse de su muerte y de su destino posterior, representados simbólicamente en la narración literal de la muerte de Patroclo, sus funerales y los juegos en su honor y la posterior reconciliación final entre Aquiles y Héctor. La *Odisea* ha optado en este caso por un mecanismo narrativo donde todos los eventos que desbordan el estrecho límite temporal establecido —pero que se requieren para el perfeccionamiento del poema— hacen presencia en el ámbito de la narración. En el proceso, Q tiene la genialidad de elevar el acto narrativo al nivel de clave del poema sobre sí mismo, de modo que la narración aparece en los momentos coyunturales del argumento, con lo que se constituye en algo más que un recurso de expansión temática, deviniendo un principio de lectura del propio poema dentro de sí mismo. En el curso de una o dos generaciones, la literatura occidental tiene su origen poético en la *Ilíada* y hace afirmación explícita de su autonomía poética en la *Odisea*.

El funcionamiento dentro de los dos poemas de los tres principios mencionados permite incluso discernir una *cierta* correspondencia estructural, dentro de la mayor diferencia formal de las dos obras, así:

(1) presentación del tema —libro 1 en ambos poemas—;
(2) recapitulación de los sucesos ocurridos en los diez años anteriores —*Ilíada*: libros 2-8; *Odisea*: libros 5-12—;
(3) giro dramatológico y propuesta poética —*Ilíada*: libro 9; *Odisea*: libro 11—;
(4) preparación de la intervención decisiva del protagonista —*Ilíada*: libros 11-21; *Odisea*: libros 13-21—;
(5) intervención decisiva del protagonista —libro 22 en ambos poemas—;
(6) reposo —libro 23 en ambos poemas—;
(7) anudamiento final, con referencia al Hades y al padre —libro 24 en ambos poemas—.

Hay que hacer la advertencia de que esta serie de correlaciones estructurales debe entenderse ante todo en sentido heurístico, como una ayuda para la comprensión, y no como una propuesta en firme de equivalencia estructural, entre otras cosas, porque la *real* organización de los dos poemas es muy diferente en cada caso y depende de su propósito temático central; así, la *Ilíada* acusa un orden ternario en conformidad con los tres grandes momentos del ser de Aquiles, mientras que la

Odisea se organiza a partir de los dos grandes momentos implicados en el regreso, correspondientes al momento marino y al momento terrestre.

Así, pues, Q ha aprendido de P los principios de su técnica poética, pero no se ha limitado a repetirlos sino que ha hecho de ellos una nueva aplicación, creadora, con lo que se afirma como el primer gran intérprete y crítico literario. Esta aplicación interpretativa y crítica de los principios conformadores de la *Ilíada* dentro de su propio proyecto poético lleva a Q a tomar una calculada distancia de su modelo, que encuentra su expresión inmediata en la repetición de versos en los que se afirma la propuesta odiseica a la vez que pone en cuestión el uso original iliádico. De este modo, la *Odisea* se presenta a sí misma como un acto de alejamiento del primer poema, actitud que halla su concreción dramática en el tema del regreso, entendido este no solo como la vuelta a Ítaca, sino como la toma de distancia definitiva de Troya, hasta el punto que su protagonista volverá a su tierra sin absolutamente nada de lo que tomó de Ilión, si bien con riquezas que exceden en mucho las que hubiera podido llevar de la ciudad de Príamo (*Odisea* 13.135-138). Este compromiso irrestricto con su propia autonomía como obra de arte constituye la nota más representativa de la poética odiseica. A partir de aquí se entiende que la *Odisea* no haga ninguna referencia temática a la *Ilíada*, pues ello pondría en entredicho su propio proyecto poético, que quiere presentarse como independiente de toda alusión iliádica[37]. Ahora bien, la *Odisea* se construye a sí misma a partir de la caída de Troya, como lo muestran numerosos motivos pertinentes a dicho tema bélico a lo largo del poema, de los cuales el comienzo del texto es representativo con la sucesión de tres referencias, primero, al varón que será protagonista de la saga, luego, a Troya, que ha quedado atrás, destruida, y, por último, al viaje en que consiste su periplo: "Musa, dime del hábil varón que en su largo extravío, / tras haber arrasado el alcázar sagrado de Troya, / conoció las ciudades y el genio de innúmeras gentes" (*Odisea* 1.1-3). A partir de estas dos determinaciones, la cita recontextualizada de versos iliádicos y la no referencia a temas propiamente iliádicos, la *Odisea* establece su propio proyecto poético no solo como diferente del proyecto de la *Ilíada*, sino en una toma de distancia explícita de él, en un movimiento donde las notas odiseicas fundamentales de justicia y paz se destacan contra el fondo de las notas iliádicas de arbitrariedad y violencia. En el cumplimiento de este propósito, la *Odisea* va recogiendo aquí y allá intervenciones de los personajes principales de la *Ilíada*, tanto de los vivos, como Néstor, Menelao y Helena, como de los muertos, como Aquiles, Agamenón y el propio Ayante; en estas intervenciones ninguno de estos caracteres habla acerca de lo que vivieron *en* la *Ilíada*, sino que centran sus discursos exclusivamente en los eventos asociados a la caída de Troya y en las muchas incidencias acaecidas

37 Véase Excurso 1: La presencia de Patroclo en la *Odisea*.

a su regreso, en conformidad, por supuesto, con el propio plan de la *Odisea*. De estas observaciones puede concluirse que si en su alejamiento *temático* de Troya el canto odiseico busca tomar distancia *poética* del canto iliádico, ello supone que en la *Odisea* está operando una lectura *reductiva* de la *Ilíada* como obra asociada primariamente a la guerra de Troya. ¿Qué razones puede haber detrás de esta reducción interpretativa? Cabe aducir, en primer lugar, una razón argumentativa, ya que como el tema del regreso no puede seguirse inmediatamente de la línea argumentativa de la *Ilíada*, Q queda obligado a establecer un vínculo directo entre la *Ilíada* y Troya como modo de salvar esta distancia temática. Esta razón, empero, no explica el silencio metódico de los caracteres iliádicos respecto de acontecimientos que se desarrollan en la *Ilíada*; al contrario, si la razón aducida *fuera verdadera*, se esperaría precisamente que los caracteres iliádicos que hacen presencia en la *Odisea* contribuyeran a salvar dicha distancia temática. Pero ocurre exactamente lo contrario. De este modo, resulta patente que el silencio de estos caracteres acerca de eventos de la *Ilíada* responde al propósito de Q de *no* hacer ninguna referencia directa a dicho poema. La identificación, pues, de la *Ilíada* con Troya no obedece al establecimiento de un puente argumentativo entre los dos poemas, sino a la propuesta de una interpretación reductiva de la *Ilíada* como un canto *más* de la guerra de Troya, que en la *Odisea* resulta *casualmente* no tener referencias directas. Como consecuencia de esto, la *Ilíada* queda asociada a una determinada comprensión de la guerra de Troya, como espacio de arbitrariedad y de violencia, frente a lo cual la *Odisea* va a proponer su propio proceder guiado por la búsqueda de justicia y el anhelo de paz.[38]

Resulta, en conclusión, que la posición de la *Odisea* en relación con la *Ilíada* es muy matizada y comprende aspectos muy diversos, que pueden esquematizarse del siguiente modo: primero, el proyecto poético de la *Odisea* toma como modelo la *Ilíada*, a partir de los principios de unidad temática, compresión temporal y ampliación dramática; segundo, a nivel temático, a la vez que se determina como canto del regreso y de la paz, la *Odisea* propone una comprensión de la *Ilíada* como mero poema de sedición interna y de guerra externa; tercero, la *Odisea* ofrece para sí el ingenio como principio de desarrollo de la acción y de la construcción del propio canto, a la vez que propone la violencia como principio equivalente en la *Ilíada*; cuarto, y dentro de una inteligencia, por supuesto, iliádica de la justicia como fundamento de las relaciones humanas, la *Odisea* se presenta como un canto de justicia —cuya aplicación conlleva los sufrimientos, en el caso de Odiseo, e incluso la muerte, en el de sus compañeros y de los pretendientes— y entiende la *Ilíada* como el despliegue de una cruda y arbitraria violencia.

38 Véase Excurso 2: La *Ilíada* y la *Odisea* ante el Ciclo Épico.

Excurso 1: La presencia de Patroclo en la *Odisea*

En la *Odisea* se encuentran varias menciones de Patroclo, algunas de las cuales se han entendido como temáticas, lo que en cierto sentido desvirtuaría la aseveración de que en la *Odisea* no se hace referencia al contenido de la *Ilíada*.[39] Es preciso, pues, hacer repaso de estas menciones para aprehender su sentido.

En la visita de Telémaco a Néstor, este habla de todo lo que los dánaos padecieron en Ilión y señala que en la ciudad de Príamo

> "Yacen en tierra el intrépido Ayante, Aquiles,
> y Patroclo con él, semejante en consejo a los dioses;
> allí Antíloco, amado hijo mío, cabal, esforzado,
> como nadie veloz en correr y cumplido en la lucha". (*Odisea* 3.109-112)

En principio esta mención no puede considerarse como temática, puesto que en la alusión se recoge el elenco de los principales héroes griegos caídos en Troya, a quienes el adolorido padre vincula a su esforzado hijo. En la *Ilíada* se anticipa, pero no se presenta, el entierro de Aquiles junto a Patroclo. Empero, este punto se ampliará en lo que sigue.

En la *Nekuia*, Odiseo se encuentra con las almas de estos mismos héroes, que se presentan así como un grupo selecto:

> "Acercábanse, en esto, las almas de Aquiles Pelida,
> de Patroclo, de Antíloco, el héroe sin mengua, y con ellas
> la de Ayante, en cuerpo y belleza el mejor entre todos
> los argivos después del Pelida intachable". (*Odisea* 11.467-470)

Este pasaje viene a confirmar el de Néstor, solo que aquel describía al grupo desde la perspectiva de quien vive, con lo que a los cuatro se los presenta yaciendo en suelo troyano, mientras que este los muestra en el ámbito donde se encuentran los difuntos, con lo que se aparecen como espectros. De los cuatro, solo Aquiles intercambia unas palabras con Odiseo, mientras que Ayante lo rehuye, y Patroclo y Antíloco son meros acompañantes. Esta cita permite

39 Esta es la posición de West (2014, 25), que él defiende con tanto ahínco, como aquí, lo contrario: "It is often stated that the *Odyssey* makes no reference to the content of the *Iliad*. This is incorrect. It twice alludes to one of the pivotal events of that epic, the death of Patroklos (3.110, 24.79), and his soul is one of those whom Odysseus sees in Hades (11.468, *cf.* 24.16, 24.77)" ["Se enuncia con frecuencia que la *Odisea* no hace ninguna referencia temática a la *Ilíada*. Esto no es correcto. En dos ocasiones la *Odisea* hace alusión a uno de los eventos cruciales de la épica, la muerte de Patroclo (*Odisea* 3.110, 24.79), y su alma es una de aquellas que Odiseo ve en el Hades (*Odisea* 11.468; véase 24.16, 24.77)"]. Aquí se sostiene que estas meras menciones de Patroclo en la *Odisea* no bastan para desvirtuar el principio de que la *Odisea* no hace referencia a situaciones presentes en la *Ilíada*.

interpretar que en la *Odisea* la mención de Patroclo se hace en el contexto de la aparición de los cuatro guerreros que conforman el grupo selecto de los héroes griegos caídos en Troya, más que como una referencia específica a la muerte de Patroclo tal como aparece en la *Ilíada*.

En la *Segunda Nekuia*, cuando las almas de los pretendientes son conducidas al Hades, se dice de ellas que

> encontráronse allí con las almas de Aquiles Pelida,
> de Patroclo, de Antíloco, el héroe sin mengua, y con ellas
> la de Ayante, en cuerpo y belleza el mejor entre todos
> los argivos después del Pelida intachable. Agrupados
> junto a Aquiles los otros, hablaban los cuatro. (*Odisea* 24.15-19)

Este texto se coordina con los anteriores al presentar el conjunto de las almas de los cuatro héroes, con las dos precisiones de que Aquiles las reúne en torno a sí y que hablan entre ellas. Este último aspecto es característico de la *Segunda Nekuia*, pues esta se distingue de la primera por la presencia de diálogos entre las almas mismas que se encuentran en el Hades, mientras que en la *Nekuia* principal el intercambio solo se da entre Odiseo y las almas. Salvo estas dos precisiones, el pasaje se sitúa en continuidad con la línea trazada por los dos textos anteriores, a saber, la presentación del grupo de estos cuatro héroes, los más destacados de los caídos en Troya. De este modo, ya puede afirmarse que el grupo de estos cuatro muertos, de estas cuatro almas, opera como referente metonímico de la desgracia de la guerra de Troya en su conjunto, con su herencia de muerte, mientras que la presencia concomitante de Agamenón, tanto en la *Nekuia* (*Odisea* 11.385-466) como en la *Segunda Nekuia* (*Odisea* 24.35-97, 24.191-202), opera como referente literal de los peligros del regreso. Odiseo logra mantenerse incólume tanto frente a unos como frente a otros.

La mencionada intervención de Agamenón en la *Segunda Nekuia* (*Odisea* 24.35-97) se da en el contexto del diálogo que sostiene con Aquiles, cuyo contenido principal recoge la lucha que se dio en torno al cuerpo de Aquiles recién caído y los imponentes funerales que los argivos le dispensaron al mayor de los héroes. Agamenón le describe a Aquiles con cuánta puntualidad recogieron sus huesos, juntándolos con los de Patroclo, y erigieron el túmulo funerario para ellos dos y Antíloco:

> "Cuando hubieron las llamas de Hefesto acabado contigo
> recogimos tus huesos, ¡oh Aquiles!; al alba siguiente
> los guardamos en grasa y en vino sin mezcla; tu madre
> entregónos un ánfora de oro que dijo regalo

> de Dionisos y trabajo del ínclito Hefesto y en ella,
> gloriosísimo Aquiles, hoy yacen tus cándidos huesos:
> confundidos con ellos están los del noble Patroclo
> Menetíada y, al lado, también los de Antíloco, amigo
> que tú amaste entre todos después que Patroclo hubo muerto.
> A los tres erigimos un túmulo grande y sin tacha". (*Odisea* 24.71-80)

La presencia, pues, de las almas de Patroclo y de Antíloco en torno de Aquiles se corresponde con la estrecha comunión de sus restos mortales, signo del noble afecto y la estrecha amistad con los que Aquiles se vinculó a Patroclo, primero, y a Antíloco, después. Tal parece el propósito de las referencias anteriores, que encuentran en esta última su explicación y fundamento. De algún modo, que el texto no dice, a este grupo de tres se añadirá después Ayante, guerrero poderoso a quien Aquiles respeta más que a ningún otro, y junto con el cual han sido los baluartes del campamento aqueo (*Ilíada* 11.5-9).

Ya se ha visto que en los primeros tres pasajes donde se menciona a Patroclo muerto no se hace referencia al tema iliádico de su muerte, sino a la comunidad que conforman Ayante, Patroclo y Antíloco, a los que une el afecto y la lealtad hacia Aquiles, y cuyo grupo opera como referente metonímico a la muerte de los aqueos en Troya. La cuestión ahora consiste en decidir si el último pasaje puede entenderse como alusión temática al texto de la *Ilíada* donde el espectro de Patroclo le da a Aquiles instrucciones para su sepultura conjunta:

> "Otra cosa te voy a decir y a encarecer si me haces caso:
> no depositesmis huesos aparte de los tuyos, Aquiles,
> sino juntos, igual que nos criamos en vuestra morada [...]
> ¡Que también un mismo cofre encierre nuestros huesos,
> y que sea la áurea urna que te procuró tu augusta madre".
> En respuesta le dijo Aquiles, el de los pies ligeros:
> "¿Por qué, cabeza amiga, has venido aquí a verme
> y me encargas todo eso con detalle? Mas estate seguro de que
> yo voy a acatar y cumplir puntualmente todo lo que me ordenas".
> (*Ilíada* 23.82-84, 23.91-96)

De este modo, parece que lo que en la *Ilíada* el espectro de Patroclo le pide cumplir a Aquiles, en la *Odisea* el espectro de Agamenón le informa al espectro de Aquiles cómo se cumplió. Claro que el texto odiseico añade algo que en la *Ilíada* ni Patroclo ni Aquiles están en condiciones de conocer: los huesos reunidos de los dos amigos irán acompañados de los de Antíloco, a quien también unió a Aquiles un profundo vínculo afectivo. No queda claro, empero, si en el entierro de

los amigos los argivos liderados por Agamenón están cumpliendo instrucciones de Aquiles u obrando más bien por deferencia y respeto hacia Aquiles y sus dos amigos. Las dos posibilidades, por supuesto, no se excluyen, pero si, como parece, el énfasis ha de recaer en la segunda, ello implica que más que una repetición temática se trata de una coincidencia argumentativa, donde la misma situación se enfoca desde dos perspectivas distintas. En la *Ilíada* se trata de una solicitud y de un compromiso; en la *Odisea*, de un acto de afecto y respeto. La inclusión de Antíloco marca la diferencia decisiva entre las dos escenas e impide entender el texto odiseico como mera reiteración temática del pasaje iliádico, pues el primero tiene un carácter y un sentido que desborda lo que se solicita y se promete en el segundo, tal como una acción que se realiza por afecto es muy distinta a una que se cumple por deber, así desde afuera parezca ser la misma acción.

Excurso 2: La *Ilíada* y la *Odisea* ante el Ciclo Épico

Tanto en la *Ilíada* como en la *Odisea* se encuentran referencias al conjunto de leyendas de las cuales estos poemas toman la materia argumentativa que va a entrar, de un modo nuevo y autónomo, en las creaciones homéricas.[40] Tal cuerpo de leyendas permitió también la elaboración de una serie de obras que se conocen bajo el nombre genérico de *Ciclo Épico*, donde la palabra "ciclo" viene a indicar el propósito con que se consideró a estos poemas de conformar un cuerpo narrativo continuo y articulado que parte de la decisión de Zeus de suscitar el fin de la época heroica y va hasta la muerte del último de los héroes, Odiseo. De las obras que componen el Ciclo Épico no quedan sino unos pocos fragmentos y algunos resúmenes que permiten formarse una idea de su estructura y propósito generales. En relación con los poemas homéricos, estas obras son las *Ciprias*, que narran los eventos que anteceden a la guerra de Troya; la *Etiópida*, que se presenta como la continuación inmediata de la *Ilíada*; la *Pequeña Ilíada*, que habla de la caída de Troya, y que se superpone en algo con la *Destrucción de Ilión*; los *Regresos* recogen el retorno a sus casas de los héroes argivos; y, por último, la *Telegonía*, que relata los últimos días de Odiseo. Se entiende que dentro de esta sucesión, la *Ilíada* iría enseguida de las *Ciprias*, y la *Odisea*, a continuación de los *Regresos*. Ahora bien, las noticias sobre estos poemas son tan deficientes que a partir de ellas no pueden hacerse sino afirmaciones aproximadas respecto de la época de composición de dichas obras.[41] Por esta razón, las reflexiones siguientes versan más sobre las leyendas a partir de las cuales van a componerse las obras del Ciclo Épico que sobre estas obras en sentido propio. En este contexto, lo primero que hay que decir es que así los dos grandes poemas homéricos tomen su materia argumental de algunas de estas leyendas, ellos mismos

40 Véase Adenda 23: "El neoanálisis".

41 Véase West (2015, 106-107).

no forman parte de ese continuo narrativo en que consiste la descripción del final de la época heroica. La *Ilíada* y la *Odisea* no son poemas cíclicos sino autónomos, en cuanto que su organización y comprensión no dependen de otros materiales que no estén contenidos en sí mismos.[42] Sin embargo, las obras del Ciclo Épico sí tendrán la pretensión de vincularse a la *Ilíada* y a la *Odisea* de un modo cíclico, esto es, entendiendo los poemas homéricos como un eslabón más dentro del conjunto de eventos que constituyen esta gran narrativa del final de la época heroica.[43] Entonces, como se ha sostenido aquí, si la *Odisea* entiende la *Ilíada* como poema de la guerra de Troya, resulta evidente que la propia *Odisea* es la primera obra que hace una reducción cíclica de un poema homérico, a saber, de la *Ilíada*. A diferencia de lo que ocurrirá con las obras del Ciclo Épico, cuya pretensión es solo la de articular esa gran narrativa heroica, la reducción cíclica que la *Odisea* ejerce sobre la *Ilíada* tiene el propósito político-poético de poner en circulación una determinada interpretación de la *Ilíada* frente a la cual se destaque con mayor peso y claridad el principio que guía su propia composición. A partir de lo dicho se entiende que algunas de las leyendas más representativas del Ciclo Épico se recojan en la *Odisea* bajo una forma narrativa, no solo porque ese es el modo de presentación de dichas leyendas, sino porque la forma narrativa constituye el recurso mediante el cual la propia *Odisea* efectúa la ampliación de su materia argumental. En otras palabras, en la *Odisea* se menciona el relato de varios núcleos legendarios que después se encontrarán bajo el modo de poemas del Ciclo Épico. Entre tales leyendas primigenias cabe mencionar la muerte de Antíloco por parte de Memnón (*Odisea* 4.186-188); la lucha por el cuerpo de Aquiles muerto, sus funerales y los juegos en su honor (*Odisea* 5.308-310, 24.36-92); el suicidio de Ayante (*Odisea* 11.553-565); la muerte de Eurípilo por parte de Neoptólemo (*Odisea* 11.519-521); una misión de reconocimiento dentro de Troya que realiza Odiseo (*Odisea* 4.240-259); el ardid del caballo de madera (*Odisea* 4.271-289, 8.499-520); el regreso de los héroes (*Odisea* 1.325-328), entre ellos Néstor (*Odisea* 3.130-192) y Menelao (*Odisea* 4.351-586); y la muerte de Agamenón (*Odisea* 1.35-36, 4.193-198, 4.512-537, 24.96-97). En la *Odisea* el conjunto de estos relatos conforma un continuo narrativo dentro del cual encuentra su lugar la propia narración de Odiseo (*Odisea* 8.542-586, 23.300-343), de modo que la *Odisea* hace uso de las leyendas del Ciclo Épico para afirmar su propia naturaleza narrativa. La diferencia esencial entre ambos esquemas narrativos consiste en que la narrativa cíclica es simple y directa, es decir, no tiene otro fin que hacer referencia a los eventos acaecidos, mientras que la narrativa

42 Véase Adenda 24a: "Autonomía de los poemas homéricos y dependencia homérica de los poemas cíclicos".

43 Véase Adenda 24b: "Autonomía de los poemas homéricos y dependencia homérica de los poemas cíclicos".

odiseica es siempre una metanarrativa, es decir, una narrativa inscrita dentro de otra narrativa a cuyo propósito sirve. Frente a esta determinación narrativa del cuerpo legendario del Ciclo Épico, en la *Ilíada* se halla mención explícita solo de unos cuantos eventos que entrarán en el Ciclo, como el juicio de Paris (*Ilíada* 24.28-30), la herida de Filoctetes y su inevitable arribo a Troya (*Ilíada* 2.718-725) y la muerte de Protesilao (*Ilíada* 2.698-699), y todo eso de un modo breve y apenas alusivo. Empero, en este punto hay que apresurarse a subrayar que el argumento central de la *Ilíada* consiste en la reelaboración de un tema fundamental del Ciclo Épico, *el* tema fundamental incluso: la muerte de Aquiles. Como ya se explicó, la muerte de Patroclo, el rescate de su cuerpo, el duelo de Tetis y de las Nereidas, la propia actitud de Tetis hacia Aquiles doliente, y, por último, los fastuosos juegos en honor de Patroclo, son todos relatos más apropiados para Aquiles que para Patroclo, que funciona aquí como *alter ego* del gran héroe. Estos mismos acontecimientos referidos a Aquiles se encuentran entre las leyendas centrales del Ciclo Épico, lo cual viene a indicar que la *Ilíada* ha tomado el núcleo de esas leyendas y ha construido a partir de ellas su argumento, en el cual todo aquello que se acaba de decir de Patroclo debe entenderse como un referente simbólico de Aquiles. En particular, no solo el conjunto de los juegos en honor de Patroclo (*Ilíada* 23.227-897) puede interpretarse como una anticipación simbólica de los juegos en honor de Aquiles (*Odisea* 24.85-92), sino incluso cabe atribuirles una carga simbólica a las competiciones singulares dentro de los mismos juegos, pues en ellas puede discriminarse la suerte futura de los héroes tal como se recoge en las leyendas del Ciclo Épico; así, la limpia victoria de Diomedes en la carrera de carros anticipa su feliz regreso a la patria, las tretas a las que Odiseo recurre en la lucha contra Ayante preludian su posterior rivalidad por las armas de Aquiles, el tropiezo en la carrera de Ayante de Oileo y su caída en medio del estiércol anuncian el ominoso futuro que le aguarda después de abusar de Casandra, que se había refugiado en el altar de Atenea, mientras que la victoria de Odiseo en la misma carrera gracias al ímpetu que recibe de Atenea puede compaginarse con su arduo retorno a la casa, la participación sin victoria de Ayante Telamonio en tres pruebas diferentes —lucha contra Odiseo, lucha armada contra Diomedes, lanzamiento del hierro— presagia el oscuro destino del héroe, deshonrado, ya que con ser sobresaliente en todo, no alcanza a ser primero en nada. Queda claro, pues, que en la *Ilíada* se encuentran diversas asociaciones a leyendas del Ciclo Épico, que se presentan en general bajo un ropaje simbólico, pues tal es el recurso poético de construcción del propio canto. Para concluir estas reflexiones pueden presentarse de modo sintético las aserciones centrales que aquí se han ofrecido, así:

(1) tanto en la *Ilíada* como la *Odisea* se recogen referencias a las leyendas del Ciclo Épico;
(2) esto ocurre según el régimen propio de composición poética de cada poema, que es simbólico en la *Ilíada* y narrativo en la *Odisea*;
(3) ello no significa de ningún modo que cada uno de los poemas homéricos se presente a sí mismo como una instancia *más* dentro del continuo de leyendas del Ciclo Épico;
(4) ello no obstante, ya en la *Odisea* puede identificarse un primer movimiento conducente a la interpretación de la *Ilíada* como un poema cíclico.

Observaciones conclusivas: una vía para la "cuestión homérica"

Tras esta larga consideración de los principales aspectos interpretativos que deben tenerse en cuenta al acercarse a los dos grandes poemas homéricos, cabe ofrecer la reiteración de las razones principales en las que se basa el juicio sin reserva alguna acerca de la *Ilíada* como obra única y fundacional de la cultura occidental y de la *Odisea* como una de las obras máximas de la literatura en sentido amplio.

En relación con el primer punto hay que decir que el poeta de la *Ilíada*, P, abre, de una vez para siempre, la vía sobre la cual transitan todas las creaciones artísticas y científicas de la cultura occidental. La inconmensurable intuición de P se basa en apartarse de modo decidido y definitivo de la simple reiteración de los acontecimientos tal como ellos han ocurrido para en su lugar construir la primera obra de arte, pero también de saber, como entidad autónoma y propia diferente del mero producto imitativo de lo naturalmente dado. Esta obra de arte se construye a partir de los principios de selección de un motivo, de condensación temporal de la acción y de ampliación simbólica de la acción dramática, principios de ningún modo obvios y que se requieren unos a otros, si bien el movimiento decisivo parece residir en la selección de un motivo que sirva como eje articulador de la obra. La intuición de este principio revela una profunda comprensión de la naturaleza de la próxima obra de arte, más aún, de la esencia misma del arte, pues el poeta discierne que la mera sucesión de eventos no arrastra consigo ninguna necesidad, ningún patrón, ningún orden. La obra no puede, por ello, consistir de ningún modo en la narración, así sea en verso, de los acontecimientos tal como ellos han ocurrido. En todo caso, no es esa la visión del primer poeta. Para que exista la *obra* como tal, ella debe proponer su *propio* motivo, que debe ser lo bastante amplio como para permitir el adecuado desarrollo de la *acción dramática* de la obra, pero que también ha de ser limitado, para que la obra tenga la *unidad* que no tiene nunca el mero relato

de acontecimientos. Pero lo esencial, allí donde comienza el genio de P, consiste en entender que la obra de *arte*, o de saber, no puede constituirse sino a partir del *motivo*. Esto es lo que hace que el poeta sea un verdadero creador, pues aporta al ser una entidad que hasta entonces no existía, y no lo hace en el dominio propiamente técnico, como la implementación de una herramienta para la solución de un problema, sino en el orden de la palabra, del hablar y del escribir, que *como tal* no viene a satisfacer ninguna necesidad práctica inmediata. Una vez ha seleccionado el motivo, el primer poeta entiende que la obra debe tener una concentración temporal. ¿Por qué? Para mantener la relevancia del motivo. En efecto, el poeta puede anticipar que sin dicha concentración la obra corre el riesgo de disolverse en una mera sucesión de eventos que, si bien se hallan ligados por el motivo elegido, terminarán en la irrelevancia de lo transitorio. La concentración temporal es, pues, exigencia inmediata de la selección del motivo. Esta concentración pide una delimitación temporal en el antes y en el después, con lo que la obra termina estableciendo su propio marco temporal y, con ello, crea una dimensión temporal nueva, que se diferencia de la temporalidad inmediata de los eventos acaecidos. Por último, el principio de la ampliación simbólica de la acción dramática debe entenderse en sus dos partes constitutivas, la de la sola ampliación y la de que esta sea simbólica. En primer lugar, la sola *ampliación* de la acción dramática sirve para darle equilibrio a los actos de selección del motivo y de concentración temporal, con la idea de abarcar una diversidad de situaciones que no solo le den extensión a la obra sino también densidad argumentativa. Mayor interés reviste que el procedimiento elegido por el poeta de la *Ilíada* haya sido el de una ampliación *simbólica* de la acción dramática, de modo que acontecimientos de sucesión ordinaria reciban una nueva significación en su referencia simbólica al motivo axial de la obra. No se trata, pues, de la ampliación de la acción dramática por sí misma, sino que esta se encuentra al servicio del motivo inicial, de modo que el conjunto de la obra resulta así potenciado en su significación. El poeta ha entendido que una vez se está dentro del ámbito de la obra de arte, con la selección de un motivo y la concentración temporal, resulta imposible retornar a la *mera* consignación de eventos sucesivos, pues ello implicaría ni más ni menos que la destrucción de la obra todavía en construcción, toda vez que la obra se ha establecido como tal *a diferencia* del mero relato ordinario de acontecimientos. La ampliación de la acción dramática, si bien toma su materia de la sucesión de los eventos, debe vincularlos al motivo de la obra, lo que no puede hacerse sino de un modo simbólico, esto es, representativo, vicario, evocador, para todo lo cual el propio poema debe ofrecer las pistas correspondientes, como efectivamente ocurre. A estas consideraciones hay que añadir que esta acción portentosa de crear la primera obra de arte de la civilización occidental resulta potenciada tan pronto se toma nota de que como tal este producto no cuenta

con precedentes que le hubieran podido servir de modelo o de indicación para llegar a ser lo que fue. Ocurre más bien al contrario: en la cultura de Occidente todo producto de arte tomará como modelo indeclinable la *Ilíada*, que deviene así no solo principio, sino canon y paradigma de la obra de arte y del arte mismo como tal. Dentro de este marco interpretativo resulta ser un dato *casi* subsidiario que esta obra haya sido realizada con una consumada perfección técnica, dentro de la cual hay que contar aspectos como la utilización magistral del verso dactílico, la atinada elección de metáforas y de símiles, los recursos de focalización de escenas, la caracterización de los personajes, el manejo de la temporalidad, y muchas otras estructuras y dimensiones del poema bien estudiadas por los especialistas. Todo esto permite afirmar que la *Ilíada* es la obra fundacional de Occidente y, como tal, es propiamente incomparable.

Q, el poeta que compuso la *Odisea*, tuvo el genio de saber discernir el legado de su ilustre predecesor. De P, Q aprendió lo principal de la técnica de la creación literaria, con lo que se eleva a la altura de los mayores poetas de Occidente, recordando, eso sí, que P es inconmensurable con ningún otro poeta. Al aplicar en un tema diferente los principios de composición poética, Q logra llevar dichos principios a un nivel de universalidad difícil de apreciar si se hubieran mantenido como exclusivos de la creación iliádica. En general, se piensa que como poeta Q no alcanza las elevadas cotas de P, lo cual quizás sea cierto, pero al darle continuidad al programa establecido por P, Q muestra que la creación de la obra literaria no es mera cuestión de genio, ni algo que solo pudiera ocurrir una sola vez, sino que la composición poética obedece a cánones precisos, cuya correcta aplicación permite la conformación de nuevas obras. Pero Q va más allá. Al situarse en una relación de distancia frente al poema iliádico, Q ejerce por primera vez la tarea de intérprete y de crítico literario, dimensiones que se presentan magistralmente en la unidad de la composición odiseica. De esta forma, Q muestra que la verdadera imitación de la obra de arte no puede darse sin una posición interpretativa y crítica frente a ella. En la tradición literaria posterior, tanto la tarea del intérprete como la del crítico se harán independientes de la obra de arte como tal, pero lo esencial de la enseñanza de Q perdurará en la cadena de la que él es el primer eslabón, así: (1) la obra de arte se inserta en una tradición cuya obra fundacional es la *Ilíada*; (2) este poema se ha construido con base en unos principios que pueden discriminarse y aplicarse en otras situaciones, con lo que se hace posible la creación de otras obras; (3) la imitación, empero, no debe ser servil sino interpretativa y crítica. Así, y a pesar de que su propósito poético inmediato consista en procurar un desplazamiento de la comprensión iliádica del motivo heroico, la *Odisea* contribuye de modo decisivo a asentar la tradición de la creación literaria instaurada por la *Ilíada*, mostrando en ello que la interpretación y la crítica son inherentes a la constitución de dicha tradición.

En fin, cabe afirmar que si bien sin la *Ilíada* no habría habido *Odisea*, sin la *Odisea* la *Ilíada* tampoco habría llegado a ser lo que le correspondía ser. Al identificar y replicar los motivos iliádicos de composición, Q los dota de una universalidad que P apenas si alcanzó a entrever, y al asumirlos en tono interpretativo y crítico, Q no solo ofrece las pautas de la verdadera creación, así sea imitativa, sino que marca el principio de las disciplinas hermenéuticas y literarias cuyo motivo es esta nueva entidad cultural que es la obra de arte. Cuando se hable de Homero hay que tener presente, en consecuencia, que con ese nombre se hace referencia no solo a P, el creador de la *Ilíada*, sino también a Q, el creador de la *Odisea*, esto es, que se hace alusión tanto al momento *fundacional* de la cultura occidental como también al inicio de la *tradición* de la cultura occidental, sin la cual la fundación se habría desvanecido en la noche de los tiempos. Con esto quizás pueda justificarse el juicio de inanidad de la llamada "cuestión homérica", que si bien tiene un preciso sentido filológico, no puede tener un sentido cultural y civilizatorio, pues siempre que se hable de Homero hay que hablar tanto de la *Ilíada* como de la *Odisea* y de su *mutua* relación. En definitiva, Homero es tanto creador como intérprete, intérprete de la creación homérica y, por ello, fundador de la tradición literaria de Occidente.

III. “No un relato de Alcínoo”: Platón, pensador iliádico

En las dos primeras partes de esta investigación se ha expuesto el sentido general y la estructura tanto de la obra de Platón como de los poemas de Homero. Respecto de la primera se ha establecido la naturaleza literaria de los *Diálogos*, esto es, poética, en sentido amplio, ya que está escrita en prosa, no en metro.[1] El punto decisivo consiste en constatar que el carácter literario de la obra de Platón de ningún modo es accidental o adventicio a su propósito filosófico, sino que este se ofrece y se efectúa precisamente por la naturaleza poética de su obra, gracias a lo cual los diálogos mantienen una apertura interpretativa que los hace actuales para el lector de cualquier época. En este sentido, se afirma que Platón es una especie de poeta.[2] En relación con Homero, se ha expuesto la precisa articulación de los dos poemas y cómo cada uno de ellos presenta en su propia organización el propósito poético que lo anima, lo que aquí se ha llamado su dimensión metapoética. Esto ha permitido entrar a dilucidar las complejas relaciones que existen entre los dos poemas, en particular de la *Odisea* respecto de la *Ilíada*, con el resultado de que entre las dos obras no solo se da una diferencia poética evidentemente constatable sino, de un modo más decisivo, una diferencia metapoética por la cual la *Odisea* no solo busca ofrecerse como alternativa de la *Ilíada*, sino que su propia composición obedece a dicho propósito. Si, de un modo general y con una finalidad literaria, se subsume bajo el nombre de Homero la composición de ambos poemas, queda claro en qué sentido se dice que Homero es crítico de sí mismo, a saber, en tanto en cuanto en la *Odisea* no solo está operando una recepción de la *Ilíada*, sino también su crítica, con el fin de abrirle campo a su propio proyecto poético y metapoético. En esta última parte de la investigación, va a mostrarse en qué sentido amplio y formal el conjunto de la obra de Platón

---

1 Pero hay que aclarar que en este momento del desarrollo de la lengua griega, la escritura en prosa no se considera prosaica, sino elegante; véase Goldhill (2002, 1): “Prose first takes the stage as a trendy, provocative, modern and highly intellectualized form of writing” [“La primera presentación de la prosa es la de una forma de escritura moderna, provocativa y muy intelectual”].

2 Véase Adenda 25: “Relación entre Platón y Homero”.

viene determinado por la herencia de los dos grandes poemas homéricos, hasta el punto de que el Ateniense puede considerarse como un escritor homérico. Contra el trasfondo de esta dilucidación va a argüirse, en segundo lugar, que la naturaleza homérica de la obra de Platón es propia y fundamentalmente iliádica; esta tesis se desarrollará a partir de la interpretación sustantiva del texto culminante de la obra de Platón, el libro 10 del diálogo la *República*, que no por casualidad resulta ser el lugar donde Sócrates se confronta con Homero y donde expone el mito más largo y complejo de todo el *corpus*. Así, si de un modo general puede afirmarse que Platón es un escritor homérico, de un modo específico aquí se sostiene que el filósofo es un poeta iliádico.

A. Platón, escritor homérico

A partir de lo ya elaborado en las primeras dos partes de este trabajo, va a argumentarse ahora en qué medida el carácter literario de la obra de Platón es homérico,[3] lo que no quiere decir, por supuesto, que con ello se excluya la posibilidad de otras lecturas poéticas de la obra de Platón, en particular, si bien no exclusivamente, bajo una forma hesiódica, pindárica o trágica. Antes de abordar los asuntos más complejos de interpretación, hay que decir que en términos puramente cuantitativos, Homero ocupa por mucho un lugar preeminente dentro del conjunto de poetas a los que se hace alusión en la obra de Platón. Con todas las dificultades que reviste la identificación de un pasaje del *corpus* platónico como *cita* literal, *referencia* a un pasaje que no se cita o *mención* personal del poeta —conjunto que aquí se trata con el nombre común de *alusiones*—, puede decirse que en números redondos en Platón hay doscientas alusiones a Homero, ochenta y cinco a los poetas líricos, cincuenta a Hesíodo y cincuenta a los trágicos, lo que muestra que en el mejor de los casos el número de alusiones a todos los demás poetas juntos puede equipararse con el número de alusiones a solo Homero, y posiblemente las de Homero sigan siendo más numerosas. Es importante reiterar que esta es una consideración meramente cuantitativa, de la que no hay que apresurarse a derivar conclusiones sustantivas, pues, por ejemplo, la única alusión de Safo en Platón, que es además una mención personal (*Fedro*, 235c), permite, bajo la interpretación adecuada, proponer una fructífera lectura del *Fedro* que ilumina aspectos poco reconocidos de este enigmático diálogo platónico. Algo parecido cabe decir de las dos citas y la referencia a Estesícoro (*Fedro*, 243a-b,

3 Véase Altman (2011a), denso y preciso artículo que traza las coordenadas de esta investigación: la figura de Sócrates se compone sobre la de Aquiles, nunca sobre la de Odiseo, que ha mentido acerca del hijo de Tetis en el Hades —si bien, aquí se han leído estas relaciones en una dimensión metapoética, esto es, que determinan la posición del propio poema odiseico frente al iliádico—.

244a; *República* 9.586b-c) o de la única referencia a Baquílides (*Fedón*, 58a), determinantes para la lectura del *Fedro* y del *Fedón*, respectivamente. La importancia excepcional que puede tener una única alusión de un poeta en Platón constituye un indicio fiable de que el *corpus* se halla inmerso en el medio poético, lo que establece condiciones muy precisas a la hora de pronunciarse sobre la relación entre Platón y los poetas, más allá del tópico de la censura y la expulsión, en precipitadas y parciales lecturas de la *República*. Por lo demás, esta convivencia de poetas en la obra platónica aconseja evitar cualquier tipo de reduccionismo a la hora de leer los diálogos bajo una determinada perspectiva poética; en otras palabras, que se hable de Platón y Hesíodo no quiere decir que no pueda hablarse de Platón y Píndaro o de Platón y Eurípides. En el caso actual, en que se habla de Platón y Homero, no se pretende de ningún modo fijar el marco definitivo dentro del cual tendría que hablarse de Platón y los poetas. En efecto, lecturas complementarias pueden contribuir a corregir errores de perspectiva y a enriquecer interpretaciones cruzadas, que no tienen por ello que excluirse entre sí. Para concluir esta revisión formal de los *Diálogos* en perspectiva homérica, hay que hacer alusión a la estructura pedimental que tiene el diálogo central de la obra platónica, la *República*,[4] cuya elaboración en buena medida es simbólica, sin que ello signifique que en ella no se dé un desarrollo lineal, en todo lo cual el autor muestra un conocimiento profundo de su modelo iliádico. Así, la perspectiva aquí adoptada para dilucidar la relación entre Platón y Homero es primero que todo formal y estructural, dada la importancia decisiva de Homero en la conformación de la cultura griega, la longitud y perfección formal de sus poemas, junto con su excelente estado de conservación —lo que permite tener acceso a un texto equiparable al que conoció Platón— y el amplio uso que Platón hace de ellos. Todo esto permite afirmar que en estos respectos la relación de Platón con Homero no solo no es equiparable a la que mantiene con cualquier otro poeta, sino que ni siquiera ninguna de ellas le es comparable.

En este punto hay que recordar los tres principios de composición de la obra homérica en general, a saber, que la acción principal se centra en un único tema, que la acción dramática se condensa en unos pocos días y que el ámbito de la acción dramática se amplía y se clausura mediante recursos que se insertan dentro de este esquema. Si bien no parece prudente buscar una identificación

4 Véase Brann (2004), catorce ensayo sobre *Fedón*, *Apología*, *Cármides*, *República*, *Timeo*, *Sofista*; el ensayo principal le da el título al libro. Allí, entre muchas otras enseñanzas, la autora defiende la construcción anular de la *República*, 117, donde el anillo exterior, del *mûthos*, corresponde a los libros 1 y 9-10, el anillo del medio, del *lógos*, corresponde a los libros 2-4 y 8-9, y el anillo interior, del *érgon*, corresponde a los libros 5-7 —si bien en esta investigación no hay espacio para adelantar un estudio de la *República* como tal, siempre se han tenido presentes las inteligentes e informadas propuestas interpretativas de la autora—. Brann (2015) es una correcta y útil versión al español de Brann (2004), al que añade un oportuno estudio preliminar; la referencia aludida se halla en la página 156.

a toda costa de estos principios en la obra platónica, ante todo porque, además de Homero, en su construcción operan motivos tomados de otros poetas, en particular de Hesíodo, puede resultar instructivo efectuar un primer reconocimiento de estos principios en la obra de Platón, entendida esta como el *conjunto* de los *Diálogos*. A pesar de su diversidad, el conjunto de los diálogos de Platón puede ser objeto de un abordaje coherente y estructurado una vez se reconoce el principio que les da unidad a todos ellos, a saber, la justicia como motivo y Sócrates como personaje, indisociables uno de otro, en lo que el texto de Platón muestra una comprensión profunda de la obra homérica y una maestría equiparable a la del poeta para desarrollar su programa. Quizás quepa incluso ofrecer la afirmación de que si bien puede considerarse que cada una de las partes de la obra de Platón, esto es, cada uno de los diálogos, se elabora a partir del modelo de la tragedia, el conjunto como tal obedece más a una concepción épica, propiamente homérica y, para más señas, iliádica. En efecto, la obra se centra en el decurso de un personaje principal, personaje que alcanza dimensión heroica, hasta identificarse con el héroe característico de la saga iliádica, donde la justicia ha remplazado en Sócrates la gloria de Aquiles como motivo de vida y de muerte —sin que pueda decirse, por otra parte, que la gloria aquileica esté desprovista por entero de notas relativas a la justicia—. En relación con la condensación sincrónica propia de los poemas homéricos, la composición del conjunto de los diálogos platónicos procede, como se ha visto, de un modo contrario por completo, es decir, en una ampliación diacrónica, si bien cada uno de ellos corta el día de un modo perfectamente sincrónico, sin llegar a extenderse nunca más allá de doce horas. Empero, en la delimitación geográfica los diálogos se mantienen con constancia dentro de los límites de Atenas, un poco como la *Ilíada* se desarrolla por completo entre el campamento aqueo y la ciudad de Ilión —la peculiar situación geográfica de las *Leyes* requiere de un comentario específico—. El tercer principio, en fin, se cumple de una forma singular en los diálogos hito, que con sus variaciones cronológicas y, en menor medida, con las geográficas, permite una ampliación del ámbito temático, ya que del inequívoco examen con el que Sócrates aborda a sus contemporáneos se pasa a los ámbitos de un Sócrates juvenil e inseguro en el *Parménides*, así como de un Sócrates que es él mismo objeto de examen por parte de la profetisa Diotima en el *Banquete*, y también se muestran los días finales de Sócrates, su juicio, su condena y su muerte en el *Teeteto* y en el *Fedón*. Lo interesante es que este mecanismo de ampliación y clausura temática se da mediante la misma figura del diálogo y con Sócrates como interlocutor principal del diálogo objeto, si bien no del diálogo marco. Entonces, aunque se trata de dos modelos literarios muy diferentes, en los diálogos puede reconocerse una cierta asimilación de los principios homéricos de composición, esto es, de unidad temática, de condensación temporal de la acción dramática y de ampliación de la acción

dramática mediante mecanismos intrínsecos a la propia obra. El escritor que es Platón conoce bien los principios homéricos de composición y los ha aplicado *mutatis mutandis* en la construcción de su obra.

Ahora bien, para mostrar de una manera más detallada cómo se configura la obra de Platón según el modelo homérico, es preciso establecer en este momento una distinción adicional. La obra de Platón, en efecto, se caracteriza por la constancia de la figura de Sócrates, cuya presencia en todos los diálogos la dota de una unidad dramática y temática que permite, si no es que obliga, considerarla como un producto propiamente literario. De esta monotonía de la presencia de Sócrates solo quedan excluidas las *Leyes* con el pequeño diálogo que obra como su conclusión, que es el *Epínomis*. A partir de esta anomalía cabe establecer la distinción entre la totalidad de los diálogos de Platón y el gran conjunto de diálogos donde aparece el personaje de Sócrates. Los primeros constituyen lo que aquí se ha denominado como *Diálogos*; los segundos van a referirse como *Diálogos**, esto es, la totalidad de los *Diálogos* sin las *Leyes* y el *Epínomis* —por cierto, para lo que sigue, bajo la mención de las *Leyes* va a asumirse también el *Epínomis*—. La pregunta que se suscita en este momento es, pues, la de establecer si a la relación entre los *Diálogos** y las *Leyes* puede asignársele algún trasunto homérico. Esta pregunta presupone hasta cierto punto el tema que va a desarrollarse en la siguiente sección, a saber, que en el conjunto de su obra Platón opta por configurar al personaje principal de los *Diálogos*, Sócrates, según el modelo de Aquiles y no el de Odiseo. Para avanzar en la discusión no hay más remedio que admitir esta pequeña consecuencia de la circularidad hermenéutica propia de todo acto interpretativo. Pero si bien Sócrates puede entenderse como un personaje a la manera de Aquiles, que en los *Diálogos** estaría actuando con el heroísmo propio de la virtud, ¿qué cabe decir de las *Leyes* en relación con una comprensión homérica de la obra literaria? Como acaba de mencionarse, el conjunto de la obra de Platón, los *Diálogos*, puede dividirse en dos grandes bloques, los *Diálogos** y las *Leyes*, al modo como la obra de Homero comprende los dos grandes poemas la *Ilíada* y la *Odisea*. *Esta afirmación no permite, empero, el establecimiento de relaciones equivalentes en la obra de Platón de aquellas que se dan en la obra de Homero*. La recta comprensión de esta advertencia es esencial para determinar no solo la naturaleza homérica de la obra de Platón, sino la mismísima relación que se da entre Platón y Homero.

Como ya se ha visto, en Homero es más apropiado hablar de la relación que la *Odisea* guarda con la *Ilíada* que viceversa. En efecto, la *Ilíada* sirve como modelo de composición literaria para la *Odisea*, pero, además, a partir de su apropiación de la primera, la última obra inaugura la tradición de la literatura occidental, que comprende no solo la natural variación de la temática poética, sino también un desplazamiento de los compromisos metapoéticos de forma tal

que la interpretación y la crítica tienen su origen en este mismo acto del surgimiento de la literatura. De este modo, en la *Odisea* se hacen explícitos motivos poéticos y metapoéticos que en la *Ilíada* se hallan implícitos o, en todo caso, solo indicados, pues la *Ilíada*, como obra que va a dar origen a la tradición literaria, se sitúa, por ello mismo, fuera de dicha tradición. Esta es la razón por la que la cuestión homérica es una falsa cuestión, pues la composición de la *Ilíada* y la composición de la *Odisea* son dos acciones creadoras diferentes por completo, así la segunda sea una imitación de la primera o justamente por ello. Por estos motivos, la relación que la *Odisea* guarda con la *Ilíada* es intrínsecamente irrepetible, pues todo acto creador posterior se inscribe ya por necesidad *dentro* de una tradición que la *Odisea* inaugura tomando como modelo la *Ilíada*. El carácter homérico de la obra de Homero comprende, pues, tanto el acto primigenio absoluto que es la *Ilíada* como el acto imitativo fundacional de la tradición literaria que se da en la *Odisea*. Puede estarse en desacuerdo con el contenido de la temática poética de la *Odisea* y con el sentido de sus correspondientes compromisos metapoéticos, pero de ningún modo puede desconocerse el logro inigualable del creador de la *Odisea* que ha sabido ver un modelo artístico en la *Ilíada* y entender qué significa ello, es decir, haber identificado los principios de construcción de la obra de arte y haberlos sabido aplicar para su propio proyecto. Entonces, cuando se habla del carácter homérico de la obra de Platón y se distinguen en ella dos grandes partes que *pueden* corresponder de algún modo a la *Ilíada* y a la *Odisea*, hay que tener en cuenta estas consideraciones para evitar la simpleza de decir que los *Diálogos** son a las *Leyes* como la *Ilíada* es a la *Odisea*. Una aseveración tal ni siquiera es falsa, sino imposible, dado que cualquier obra que se inscribe en la tradición literaria de algún modo imita el gesto de la *Odisea*, y podrá equipararse a ella, pero una vez asentada la tradición, ninguna obra podrá nunca imitar el gesto prístino de la *Ilíada*.

Con los *Diálogos** Platón no pretende, ciertamente, crear una *Ilíada* filosófica, por lo que tampoco las *Leyes* pueden entenderse como la *Odisea* de la obra platónica. Repetir la relación de la *Odisea* con la *Ilíada* le es tan imposible al escritor que es Platón como a cualquier otro. Sin embargo, el pensador que es Platón está de acuerdo con el *contenido* de la propuesta iliádica, no con el de la odiseica; es decir, Platón ve con aprobación la figura de Aquiles, que no antepone el mantenimiento de su propia vida a su compromiso por salvaguardar su honor y obrar con justicia, a la vez que considera con reservas el personaje de Odiseo, interesado tan solo en sobrevivir y recobrar sus privilegios, literalmente al precio que sea. Pero Platón entiende que este tema argumentativo se articula en Homero con una determinada construcción poética y con ciertos compromisos metapoéticos, que lo hacen visible y viable. Dado que la poética de la obra platónica se compone en la figura de diálogos en prosa, hay espacio para explorar, más

bien, la perspectiva metapoética bajo la cual Platón se relaciona con el programa homérico. Hay que comenzar diciendo que, en este respecto, los *Diálogos** de Platón son todos efectivos, incluso los diálogos hito, pues el diálogo marco siempre tiene una urgencia y una pertinencia que dimanan del diálogo objeto. En este sentido, quizás en las *Leyes*, con su propuesta ante todo programática, se marca una diferencia en relación con los *Diálogos**; sin embargo, el *Epínomis* operaría en este caso como corrector del diálogo las *Leyes* en sentido estricto, pues con la reunión del Consejo Nocturno se muestra que el proyecto constitucional de Magnesia se ha llevado efectivamente a cabo. No hay, en todo caso, en los *Diálogos** una situación donde el protagonista se encuentre en vacancia, planeando lo que serán sus próximos movimientos; Sócrates y sus interlocutores siempre se encuentran en la brecha. Así, en los *Diálogos** la determinación de la relación entre la acción y sus consecuencias es de naturaleza más iliádica que odiseica. Las rememoraciones de los diálogos hito no son un espacio de planeación, sino que ofrecen acceso a otros momentos no menos efectivos que los que conforman los diálogos directos; con el acceso que permiten a otras dimensiones del personaje, que escapan al momento actual, los diálogos hitos son equiparables al canto de Aquiles y de Patroclo y a los discursos de Fénix y del mismo Aquiles en el libro 9 de la *Ilíada*. Puede decirse, por ello, que en los *Diálogos**, tal como en la *Ilíada*, el ámbito metapoético se da en los propios términos de la acción principal y mediante los mismos recursos; en ambos casos, las referencias metapoéticas ocupan un lugar discreto dentro del conjunto, como si hubiera una cierta modestia en hacer explícitos los procedimientos de construcción poética del discurso y del personaje central. En este contexto hay que llamar la atención a la sobriedad, incluso a la monotonía con la que se maneja el espacio de la acción dramática, tanto en los *Diálogos** como en la *Ilíada*, recurso que permite hacer énfasis en las acciones propias de la obra, más que en las relaciones con otros espacios. En relación con el protagonista, sea Sócrates, sea Aquiles, hay que hacer notar que mediante los recursos indirectos ya aludidos se traza un recorrido de la totalidad de su vida, desde que está joven hasta su muerte, si bien, por las diferentes poéticas elegidas, ello se da diacrónicamente, pero en particiones sincrónicas, en los *Diálogos**, y simbólicamente en la *Ilíada*. Hay que destacar también el manejo sobresaliente de la palabra de los dos protagonistas, así como los largos silencios en que a veces se sumen, sin que dejen de estar nunca presentes. Por supuesto, la coincidencia decisiva entre Sócrates y Aquiles se da en su disposición de entregar su vida como medio de hacer valer la justicia hasta el final, disposición que se consuma en su muerte, referida en ambos casos mediante la pureza poética de cada obra, en un diálogo hito, el *Fedón*, en Platón, y en ese simbolismo del Hades que es el libro 24 de la *Ilíada*, en Homero. Quizás podrían hacerse notar otras correspondencias en los recursos metapoéticos que se dan

tanto en los *Diálogos** como en la *Ilíada*, pero aparte de que para ello habría que entrar en el estudio detallado del contenido de algunos de los diálogos, quizás sea suficiente para el propósito actual señalar estas determinaciones, en suma: (1) la acción dramática, en cuanto esta siempre es efectiva; (2) la referencia sobria al propio procedimiento constructivo y que ella se da en los mismos términos que guían la acción dramática; (3) el espacio limitado en el que transcurre la acción dramática, que permite su realce en cada caso; (4) la construcción del personaje mediante los mismos recursos metapoéticos, de modo que queda recogida la totalidad de su vida hasta su muerte; y, por último, (5) el compromiso indeclinable del personaje con la justicia, que será la causa de su muerte, presentada en ambos casos con los recursos de su propia poética.

En resumen, con los *Diálogos** Platón hace una recuperación literaria y filosófica de la *Ilíada*, en una especie de imitación del gran poema homérico, imitación que es interpretación y crítica, como el propio Platón ha aprendido también de la *Odisea*. En efecto, en los *Diálogos** hay casos puntuales de crítica explícita a contenidos determinados tanto de la *Ilíada* como de la *Odisea*. Esto es particularmente claro en los libros 2 y 3 de la *República*, donde Sócrates toma distancia de las adscripciones antropomórficas que reciben los dioses, de la calificación del Hades como un lugar horroroso y de la presentación de los héroes como hombres débiles, envidiosos o cobardes. En relación con estos pasajes y, en general, con el propósito de estos libros 2 y 3 de la *República*, hay que subrayar que se trata de una crítica a ciertos contenidos *específicos* de los poemas homéricos, especialmente de la *Ilíada*, sin que en ningún caso allí se señale inconformismo o desacuerdo alguno en relación con el propósito argumentativo principal de la *Ilíada* o con los recursos poéticos que utiliza. Parece pertinente que dentro del conjunto de la *República* se proceda con tal cautela, dado que la clara naturaleza iliádica del diálogo podía sugerir una aprobación incondicional de la totalidad de la *Ilíada*, lo cual no es el caso. Que esta crítica puntual de algunos contenidos del poema homérico sirve de comprobación de la más amplia y fundamental apropiación del proyecto iliádico se confirma con la constatación de que en el conjunto de los *Diálogos** la gran mayoría de alusiones a la *Ilíada* tienen un sentido positivo o neutro, en todo caso, no negativo, como sí ocurre en estos libros de la *República*. Esto no quiere decir que entre el propósito de la *Ilíada* y el de los *Diálogos** no haya una diferencia, pues en Homero se trata de la gloria de Aquiles, la honra, el honor, mientras que en Platón la cuestión siempre tiene que ver con la virtud, las virtudes, y la primera de ellas, la justicia, que nunca puede darse sola. Sin pretender minimizar esta diferencia, constitutiva de la poética de cada una de las obras, hay que precisar que la gloria que Aquiles busca *en* la *Ilíada* se inscribe dentro del contexto de la búsqueda de justicia. Es cierto que en la batalla el héroe busca la gloria, esto es, ser honrado y elogiado por los hombres

actuales y por los del futuro a causa de sus hazañas guerreras, pero *precisamente* la *Ilíada* no se presenta como una oda sin más de la gloria del héroe; en tal caso, apenas sería un canto de guerra. Por el contrario, el genio del poeta P se manifiesta en haber sabido entretejer los dos motivos, el de la gloria heroica y el de la justicia, de tal modo que en su búsqueda de la justicia, el héroe queda amenazado de no encontrar la gloria, pero finalmente alcanza las dos en un solo y mismo movimiento, si bien al costo de la muerte de su mejor amigo y, en últimas, de la suya propia. Este argumento no puede elaborarse aquí en detalle, pero nótese que en la asamblea, cuando anuncia su retiro del combate, Aquiles propone la devolución de la muchacha como un caso de justicia.[5] Proclama Aquiles, dirigiéndose a Agamenón:

> Mas te voy a decir algo y prestaré además solemne juramento:
> por este cetro [...],
> que ahora en las palmas llevan
> los hijos de los aqueos que administran justicia [*dikaspóloi*] y velan
> por las leyes de Zeus, y éste será para ti un gran juramento:
> añoranza de Aquiles llegará un día a los hijos de los aqueos.
> (*Ilíada* 1.233-234, 237-240)

Tras la muerte de Patroclo, en la asamblea en la que Aquiles presenta renuncia formal de su ira contra Agamenón (*Ilíada* 19.34-35), Odiseo, como mediador entre las dos partes, anuncia la resolución del asunto dentro de los cánones de la justicia:

> Y que luego [Agamenón] te dé satisfacción en su tienda con un banquete
> suntuoso, en el que nada te falte de lo que es de justicia [*díkēs*].
> ¡Atrida! Tú en lo sucesivo más justo [*dikaióteros*] con los demás también
> serás. (*Ilíada* 19.179-182)

Puede verse, entonces, que el regreso de Aquiles al combate, con la intención declarada de vengar en Héctor la muerte de Patroclo, se da solo una vez se han cumplido estas condiciones, por lo que la gloria que Aquiles va a recibir como gran guerrero se inscribe dentro de este cuadro de obtener justicia, que alcanzará la culminación con el retorno del cuerpo de Héctor a su anciano padre. Platón, pues, sin dejarse impresionar por el motivo épico de la gloria (*kléos*), que apenas si aparece en los *Diálogos** (*Banquete*, 208c), discierne la importancia iliádica de la justicia y la eleva a principio rector del obrar sabio y virtuoso.

5 Véase Adenda 26: "La justicia en Homero".

Quizás no sea del todo justo dejar a la *Odisea* por fuera de esta consideración homérica de la justicia como antecesora del programa platónico. Entre los aspectos que el poeta Q ha aprendido de la *Ilíada* se encuentra precisamente el de situar el desarrollo general de la acción dramática dentro un contexto de justicia. Así, el regreso del héroe no es solo, y ni siquiera predominantemente, un asunto de imponerse a situaciones adversas frente a otros pueblos, frente a elementos de la naturaleza y, en últimas, frente a los mismos dioses. El retorno del héroe es una cuestión de justicia. Si pierde a sus compañeros es porque estos, a diferencia de Odiseo, no tuvieron la templanza para abstenerse de consumir las vacas de Helios (*Odisea* 1.4-9). Si mata a los pretendientes, no es porque estos en su interés por casarse con Penélope estén cometiendo un acto ilegal, sino porque se han apoderado de la hacienda y la servidumbre de Odiseo con actitudes y comportamientos insolentes, arrogantes e injustos (*Odisea* 1.368). Aquello que se aplica a Egisto, el asesino de Agamenón, vale también para los pretendientes, pues, como lo dice Zeus, "es de ver cómo inculpan los hombres sin tregua a los dioses / achacándonos todos sus males. Y son ellos mismos / los que traen por sus propias locuras su exceso de penas" (*Odisea* 1.32-34). En este sentido, Odiseo no será sino un instrumento por el que los desvergonzados galanes recibirán con su muerte el castigo que justamente se merecen. De todos modos, a pesar de los esfuerzos de Q, el desarrollo argumental de la *Odisea* no es convincente respecto de que las muertes de cientos de personas, anónimas en su gran mayoría, sea el resultado de un castigo justo dadas las acciones perversas que han cometido. Los compañeros de Odiseo, los pretendientes y parte de la servidumbre de la casa de Odiseo, más de setecientas personas, son todos, sin excepción, culpables, mientras que Odiseo, su hijo y su pequeño grupo de fieles servidores son todos justos. Y no hay otro modo de resolver estas situaciones de injusticia que con la muerte. El propio poeta parece percatarse del exceso de esta "solución", que de ningún modo va a permitir el retorno de la vida civil en Ítaca, y no tiene más salida que optar por la imposición divina de la paz (*Odisea* 24.532-548). Estos desajustes ocurren porque en la *Odisea* la justicia se halla al servicio del argumento poético, el regreso de Odiseo a Ítaca, sin que ninguno de sus compañeros hubiera sobrevivido, y la obtención del control del palacio, en notable inferioridad numérica, como modo de mostrar que sus habilidades marciales siguen intactas. Es posible que la tripulación de Odiseo haya sido intemperante, no serían, por cierto, los primeros ni los últimos marinos así, y también es posible que los pretendientes, más de cien, hayan sido aprovechados e insolentes con los bienes de Odiseo, en todo esto, se aplicará la máxima de Zeus de que los hombres se procuran sus propios males. Pero equiparar la aplicación de la justicia a la pena capital es un exceso odiseico, que no viene exigido por la tradición épica, sino que es una construcción propia de Q. En suma, que

la acción dramática del poema se dé en un marco de justicia es una de las enseñanzas que el poeta de la *Odisea* toma de la *Ilíada*; sin embargo, la construcción del argumento del poema como cumplimiento de la justicia es simplista, reduccionista y poco convincente. Por eso, aquí se sostiene que el modelo homérico de compromiso con la justicia en Platón se asocia con la *Ilíada*, no con la *Odisea*.

Lo anterior no quiere decir, sin embargo, que la *Odisea* no cumpla un papel determinante en la composición de los *Diálogos*. Como ya debe estar claro, la creación de una obra literaria de dimensión o intención épicas se inscribe en una tradición inaugurada por la *Odisea*. ¿Cómo se cumple esto en el conjunto de los *Diálogos* de Platón? Ya se ha dado una parte de la respuesta a esta pregunta, en la medida en que los *Diálogos**, tal como lo hace la *Odisea*, imitan la *Ilíada*, así sea con un propósito muy distinto del odiseico. La imitación como recurso artístico fundamental es herencia que la *Odisea* transmite a la tradición literaria y a la cultura griega, herencia que Platón aplica en la composición de su propia obra. La cuestión, sin embargo, puede perfilarse aún más: ¿hay alguna parte de la obra de Platón donde se recoja en alguna medida la *Odisea*, en su propuesta poética o en su elaboración metapoética? La respuesta a esta pregunta pide una consideración de las *Leyes* en un contexto homérico. Así, hay que hacer notar que Platón marca la singularidad de las *Leyes* mediante una serie de recursos poéticos por los que esta obra se diferencia de los *Diálogos**, ello sin abandonar el indeclinable compromiso dialogal platónico. La señal decisiva de que aquí se está marcando una diferencia con los *Diálogos** viene dada por la ausencia de Sócrates como interlocutor, gesto insólito que indica que este diálogo no debe entenderse en continuidad con los demás. Como para confirmar este aspecto, el diálogo se escenifica en Creta, lo que representa, de nuevo, una singularidad en relación con la constancia escenográfica ateniense de los *Diálogos**. Así mismo, el diálogo se tiene en camino, lo que nunca ocurre en los *Diálogos**, donde el caminar se usa como recurso para entrar o salir del espacio escénico, pero no para que él mismo constituya ese espacio. Los personajes del diálogo son tres ancianos: un extranjero ateniense, no identificado por nombre, y dos dorios, que son sus interlocutores, el cretense Clinias y el espartano Megilo. El tema del diálogo es también singular, pues versa sobre el conjunto de leyes que deben regir a una ciudad que va a establecerse en Creta. Es pertinente mencionar que esta ciudad va a erigirse a partir de los escasos sobrevivientes del último cataclismo, por lo que puede entenderse como un nuevo inicio, un comienzo absoluto. Este motivo, aunque reminiscente de la fundación de Kallípolis en la *República*, opera de un modo muy distinto, pues los tres interlocutores funcionan como consejeros y legisladores externos, que dentro del espacio dialogal no tienen una implicación en las determinaciones de la nueva fundación. Un aspecto adicional, ignorado en general, pero decisivo, por el que

las *Leyes* se distinguen de los *Diálogos** lo constituye lo que podría denominarse como el contexto histórico dentro del cual se inscribe el diálogo. En una decisión cuyas hondas consecuencias interpretativas no pueden examinarse aquí, Platón ha establecido que los *Diálogos** se den en concomitancia, años más, años menos, con la Guerra del Peloponeso, aquel infausto enfrentamiento entre las dos grandes potencias griegas que va a conducir a Atenas de su hegemonía imperial a la rendición absoluta ante Esparta, con la consiguiente instauración de la tiranía y el colapso de las instituciones. La datación dramatológica de todos los *Diálogos** se inscribe así dentro del arco del último tercio del siglo V, y el propio Sócrates se muestra como combatiente en algunas de las grandes batallas de la primera parte de dicha guerra, Potidea, Delión y Anfipolis (*Banquete*, 219e-221c; *Apología* 28e), donde mostró su valentía, abnegación y lealtad. En las *Leyes*, por el contrario, no se halla ninguna mención de la Guerra del Peloponeso, aunque sí de las Guerras Persas, en una calculada decisión poética que contribuye a distanciar este diálogo del conjunto dramatológico donde aparece Sócrates, quedando así situado en el pasado, con lo que las *Leyes* no solo se distinguen de los *Diálogos**, sino que constituyen el trasfondo histórico y temático contra el cual estos deben leerse. Por lo demás, recuérdese que tanto Esparta como Creta cumplen en la *Odisea* funciones determinadas, sea para acoger a Telémaco en su misión de búsqueda de su padre, sea como referente del propio Odiseo para hacer plausibles sus relatos engañosos. Esta somera descripción de los aspectos formales del diálogo permite afirmar que las *Leyes* se construyen para operar, hasta cierto punto o en alguna medida, como contraparte odiseica de los *Diálogos**, que conforman la propuesta iliádica de la obra de Platón.

Hay que tomar conciencia del significado del gesto improbable de Platón al componer las *Leyes*. A diferencia de lo que ocurre entre la *Ilíada* y la *Odisea*, que derivan con toda probabilidad de dos poetas diferentes, los *Diálogos** y las *Leyes* son obra de un mismo autor que, por ende, no puede disociarse a sí mismo como si se tratara de dos personas distintas. Sin duda, cabe reconocer, y no solo por el uso del género dialogal, muchos otros motivos que permiten entrever aspectos semejantes y cercanos entre estas dos partes de la obra platónica. Con todo, lo notable es que dentro del conjunto de la obra, treinta y tres diálogos conformen una estructura estable de composición dramatológica, mientras que los dos diálogos restantes toman distancia geográfica, caracterológica e histórica de dicho conjunto. Puestos en este ámbito, es interesante hacer notar que si bien en una perspectiva literaria las *Leyes* se presentan como una obra anterior a los *Diálogos**, mientras que la *Odisea* se determina como posterior a la *Ilíada*, en sentido hermenéutico tanto las *Leyes* dependen de los *Diálogos** cuanto la *Odisea* depende de la *Ilíada*. La dependencia que la *Odisea* tiene respecto de la *Ilíada* ya se ha puesto de presente en la comprensión que el propio poema

manifiesta de sí mismo, no tanto como una continuación de la *Ilíada*, que no lo es, sino como una propuesta alternativa y crítica del poema iliádico, que se interpreta, además, en términos de fuerza y de violencia. De forma análoga, pero de ningún modo igual, la dependencia que las *Leyes* tienen de los *Diálogos** se muestra en todos aquellos aspectos en los que se ofrece una inteligencia de la divinidad, del ser humano y de la comunidad política, y, a partir de esto, de la misma comprensión y ejercicio de la filosofía, diferente de la que se encuentra en los *Diálogos** y que obliga a leer las *Leyes* teniendo en cuenta la perspectiva socrática, así en la dimensión histórico-literaria este texto sea anterior a los *Diálogos**. Sin embargo, el hecho de que la obra de Platón provenga toda de un mismo autor apunta a una diferencia fundamental frente a la obra homérica, puesto que el proyecto de los *Diálogos* —esto es, de los *Diálogos** más las *Leyes*— sí responde en su conjunto a una unidad de propósito, ausente en la obra homérica como tal. Esta unidad de propósito de los *Diálogos* debe dilucidarse a partir de los *Diálogos**, a los cuales debe remitirse cualquier interpretación de las *Leyes*. En otras palabras, el conjunto de los *Diálogos* responde, en últimas, a un propósito iliádico —explícito en los *Diálogos**—, lo que no puede afirmarse de los dos poemas homéricos tomados en su conjunto. El punto central de que la propuesta de los *Diálogos** es iliádica puede aclararse si se tiene presente que la metapoética de la *Ilíada* consiste en que el principio de su desarrollo es implícito a la propia obra, a diferencia de lo que ocurre en la *Odisea*, donde dicho principio es explícito por necesidad, ya que la *Odisea* se constituye como tal *mirando* a la *Ilíada*, por lo que su metapoética habrá de acusar necesariamente un carácter explícito. De esta diferencia deriva el distinto peso y función que tiene el ejercicio de la rapsodia en cada uno de los poemas. Como ya se advirtió, la argumentación platónica a favor de una metapoética iliádica se presenta en la siguiente sección, donde se esclarece la expresión de Sócrates de que el mito de Er *no* es un Apólogo de Alcínoo, no solo por el contenido, sino tampoco por el propósito o por la función metapoética: en la *República* el principio metapoético de ningún modo puede ser explícito, siempre es implícito, y a partir de aquí debe comprenderse la analogía fundamental entre Sócrates y Aquiles. Quizás se replique que la metapoética de las *Leyes* es explícita, pues los interlocutores declaran qué van a hacer y cómo van a proceder, y así ocurre. Esto es verdad dentro del espacio limitado del diálogo, lo que, además, permite explicar el interés del diálogo en la rapsodia y en el canto, pero en sentido amplio, no lo es, pues cuando se considera dentro del conjunto de los *Diálogos*, la metapoética de las *Leyes* es tan implícita como la de los *Diálogos**, incluso más, lo que constituye la cruz interpretativa de este diálogo, a saber, la de determinar su relación con el conjunto de los demás diálogos donde Sócrates aparece como interlocutor.

Hay que decir, en conclusión, que desde la perspectiva poética y metapoética los *Diálogos* se ajustan al modelo iliádico; pero los *Diálogos* no tienen la pretensión imposible de conformar una nueva *Ilíada*, todo lo contrario, en su actitud crítica e interpretativa los *Diálogos* están abiertos a recibir las enseñanzas de la *Odisea* y como obra literaria se constituyen dentro de la tradición inaugurada por esta obra de *mirar* a la *Ilíada* como su modelo. Este mecanismo, que no ambigüedad, permite, en ciertos casos, la elaboración de interpretaciones odiseicas de pasajes y diálogos completos de la obra platónica, que nunca deben distraer del fundamental compromiso iliádico de los *Diálogos*.

B. Platón, poeta iliádico

La crítica de Homero hacia sí mismo, esto es, de la *Odisea* a la *Ilíada*, de Odiseo a Aquiles, de la metapoética explícita a la metapoética implícita, del rapsoda profesional al protagonista rapsoda, obliga a preguntarse por la posición que adopta Platón, tan homérico, frente a dicha escisión. Para elaborar la respuesta a esta pregunta se examinará el libro 10 de la *República*, donde la crítica ha leído la mayor afrenta de Platón a Homero y, con ello, de filósofo alguno a poeta alguno: su expulsión de la ciudad. Como este texto acusa ciertas resonancias con el *Ion*, este pequeño diálogo será también parte de este examen.

Para entender el propósito del libro 10 hay que inscribirlo dentro de la estructura general de la *República*. El propósito central de este diálogo expresa la idea central así mismo del pensamiento de Platón, aquella por la cual es uno de los padres fundadores de la civilización occidental: lo mejor para el ser humano es la justicia. Hay otros modos de expresar la misma idea, desde aquella un poco más vulgar de que es preferible ser objeto de injusticia a obrar con injusticia hasta aquella otra más sublime de que la justicia constituye la esencia del ser humano. Como quiera que se lo plantee, el tema es el mismo: para el ser humano lo mejor es la justicia, tanto en las relaciones políticas hacia los demás como en la conformación propia consigo mismo, aspectos que por lo demás ni se dan ni pueden darse disociados. El libro 1 presenta de un modo muy expresivo el escenario y el contexto en el que va a desarrollarse este diálogo durante toda una noche, en la casa de un meteco rico en el puerto de Atenas, en el Pireo, lugar por eso mismo propicio para el encuentro de tradiciones y creencias diversas, como si con ello quisiera indicarse que la justicia está por encima de tales variaciones culturales. Después de un breve intercambio entre Sócrates y el cabeza de familia, un anciano de nombre Céfalo, la conversación prosigue entre Sócrates y Polemarco, hijo de Céfalo, antes de que en ella irrumpa el feroz sofista Trasímaco, que cuestiona duramente a Sócrates, sin lograr amedrentarlo. Al finalizar el libro 1, el diálogo entre Sócrates y Trasímaco parece quedar en punto muerto, pero

entonces en el libro 2 intervienen Glaucón y Adimanto, hermanos de Platón, que en lo sucesivo van a ser los interlocutores de Sócrates, con el propósito expreso de darle curso claro a las críticas expresadas por Trasímaco. Los dos hermanos obran en equipo y si bien toman todas las precauciones para dejar en claro que lo que van a decir no es lo que ellos piensan, sí quisieran, de todos modos, que Sócrates les aclarara ciertas cosas que dice la gente respecto de la justicia y la injustica. Así, Glaucón sostiene que nadie es justo por su propio querer sino porque se ve obligado a ello; si, por el contrario, alguien tuviera el poder de obrar injustamente sin recibir ningún castigo por ello, lo haría de buen grado, incluso si antes se hubiera mostrado como justo. Lo que es más, si un hombre en extremo injusto aparece como justo, mientras que un hombre justo se hace parecer como injusto, ya se sabe que el primero gozará de la estima general, mientras que el segundo será condenado, torturado y muerto, lo cual indica que se es justo no por la propia justicia sino por los beneficios que se siguen de ser reputado como tal. Adimanto, por su parte, precisa que a los hombres se les enseña a ser justos no por la justicia en sí, sino por los bienes que al ser justos se reciben de dioses y hombres; más aún, dioses y hombres admiran y alaban al exitoso injusto y no al miserable justo, e incluso los dioses pueden hacerse favorables hacia el injusto, como lo muestran los poetas Hesíodo y Homero. En fin, los jóvenes son educados en este tono, de modo que se muestren justos a la vez que obran la injusticia, sin cuidarse de los dioses, a quienes también pueden ganar para sí, pues los hombres terminan por reconocer que solo se puede ser justo por una disposición innata o por un conocimiento excepcional. ¿Por qué, preguntan los dos hermanos, debería entonces alguien ser justo más bien que injusto? Le piden a Sócrates que muestre no solo que la justicia es mejor que la injusticia, sino que sus efectos son tales que la justicia hace buenos a unos y la injusticia hace malos a otros. Sócrates alaba la perspicacia de los dos hermanos, a la vez que pone de presente la magnitud de la tarea propuesta. Para abordarla establece una comparación entre el alma y la ciudad, de modo que al verse qué ocurre con la justicia en el campo más amplio de la ciudad, pueda entenderse qué ocurre con la justicia en el ámbito más estrecho del alma, por eso mismo, más difícil de indagar. Aquí se encuentra el principio de la famosa propuesta socrática para fundar una ciudad en la palabra, tarea que ocupará el resto de la obra hasta el libro 9.

La parte sustantiva de la *República* consiste entonces en la descripción, en los libros 2 a 4, de la fundación de esta ciudad, que más adelante se conocerá como *Kallípolis*, *la ciudad bella*, tarea que atraviesa por diferentes estadios que discurren entre la necesidad y el lujo, y que en el libro 5 Sócrates completa con tres "olas", tres determinaciones que suscitarán la burla generalizada, a saber, la de la igualdad de las mujeres con los hombres, la de la comunidad de mujeres e hijos y la del gobierno del rey-filósofo. Después de ofrecerse en el libro 6 una

descripción de la tarea de la filosofía, que culmina en las conocidas imágenes del sol y de la línea, el libro 7, a partir de la célebre alegoría de la caverna, muestra en qué consiste la educación del filósofo en esta ciudad. Empero, como todo lo que se genera también se corrompe, en el libro 8 esta ciudad atravesará fases sucesivas de degeneración, que la llevan de la aristocracia a la timocracia, y luego a la oligarquía, la democracia y la tiranía. Esto le ofrece a Sócrates la ocasión, en el libro 9, para establecer en qué consiste la felicidad del ser humano y cómo y por qué el hombre justo es feliz, mientras que el tirano no lo es. Con esto se le ha dado respuesta al difícil reto lanzado por los hermanos Glaucón y Adimanto en el libro 2, como bien lo expresa Sócrates dirigiéndose al primero de ellos:

> —¿En qué respecto o conforme a qué cálculo diremos, pues, oh Glaucón, que es provechoso el cometer injusticia o el obrar con intemperancia o el hacer algo ignominioso, si por resultado de todo ello se es más perverso, aunque por otra parte se consigan riquezas o se alcance otra clase de poder?
> —En ningún respecto —dijo.
> —¿Y cómo ha de ser tampoco provechoso que el que cometa injusticia lo mantenga escondido y no pague su pena? ¿O no sucede más bien que el que se oculta se hace más miserable, mientras que si no se oculta, sino que recibe el castigo, entonces lo bestial de su ser se aplaca y se amansa, lo pacífico se libera y toda su alma, puesta en mejor condición, adquiere, al conseguir moderación y justicia con la ayuda del buen entendimiento, un nuevo temple tanto más precioso que el del cuerpo dotado de salud, vigor y hermosura cuanto que el alma misma es más preciosa que el cuerpo?
> —Así es en un todo —dijo. (*República* 9.591a-b)

De este modo, Sócrates les responde a los dos hermanos desnudando el carácter falaz de su argumentación, pues si bien siendo injusto un hombre puede adquirir riquezas u otra clase de poder, no podrá evitar con ello hacerse perverso, que es el mayor mal del alma y, por ende, del ser humano en su totalidad. Tampoco le traerá ninguna ventaja a ese hombre mantener oculto su proceder injusto, pues mientras no reciba la pena apropiada no podrá enderezar su alma, liberándola de la opresión de los deseos y de las inclinaciones inmoderadas, toda vez que un alma temperada y justa es correspondientemente más digna que el cuerpo. Se entiende ahora que el alma obre ante todo en esta ciudad interior que es ella misma (*República* 9.591e) e intervendrá en política muy eventualmente y, en todo caso, solo bajo alguna admonición divina (*República* 9.592a). A esto último Glaucón asiente con entusiasmo:

—Ya entiendo —dijo—: quieres decir que sólo ha de ser en la ciudad que veníamos fundando, la cual no existe más que en nuestros discursos, pues no creo que se dé en lugar alguno de la tierra.
—Pero quizá —proseguí [responde Sócrates]— haya en el cielo un modelo de ella para el que quiera mirarlo y fundar conforme a él su ciudad interior. No importa nada que exista o que haya de existir; sólo en esa ciudad actuará y en ninguna más.
—Es de razón —dijo él. (*República* 9.592a-b)

Hay que anotar que el procedimiento de Sócrates de fundar una ciudad en la palabra para así poder ver mejor la naturaleza de la justicia y de las demás virtudes antes de entender cómo se dan ellas en el alma ha conducido a una interiorización de dicha ciudad en la propia alma, es decir, que en sí misma el alma ha de tener una cierta comprensión política de la justicia, si bien ello no conlleva de suyo ningún tipo de activismo político. Esta ciudad interior en la que actúa el alma ha de conformarse a un modelo que quizás exista en el cielo y el alma se esforzará por actuar en esa ciudad, con independencia de todas las contingencias exteriores.

Por otra parte, queda claro que dentro de la estructura general de la obra la respuesta final de Sócrates a Glaucón y Adimanto en el libro 9 se corresponde estructuralmente con el libro 2, que fue el lugar donde los hermanos levantaron las objeciones a la justicia, por lo que en este punto aún cabe esperar un libro 10 que se corresponda con el libro 1.[6] Por ello, para entender el sentido de este último libro es decisivo tener presente el final del libro 9 que se acaba de presentar. La ciudad en la palabra es una ciudad interior, que es el único lugar en el que el alma buscará actuar; esta ciudad interior posiblemente sea copia de un modelo celeste. No hay que ver, pues, una ruptura en la argumentación cuando al comenzar el libro 10 Sócrates le declare a Glaucón:

—Y por cierto —dije—, que tengo en la mente muchas otras razones para suponer que la ciudad que fundábamos es la mejor que pueda darse; pero lo afirmo sobre todo cuando pongo mi atención en lo que toca a la poesía. (*República* 10.595a)

Se trata, por supuesto, de la constatación de la superioridad de la ciudad que se ha estado fundando, que es la ciudad interior, y las razones para destacar esta superioridad tienen que ver ante todo con la poesía. ¿Por qué? En este punto pueden recordarse las impugnaciones que la poesía ha recibido en los libros 2 y 3, cuando se usaba en la educación de los futuros guardianes no sin antes expurgarla de todas aquellas escenas que pudieran transmitir la idea de seres divinos poseídos por los vicios o por las pasiones humanas o por otro tipo de defectos

6 Hay que tener presente que la *República*, tanto a nivel macro como a nivel micro, se ordena según una estructura anular; véase Brann (2004, 108-245) y Barney (2010).

incompatibles con la naturaleza óptima de la divinidad, y del mismo modo se censuraba de la poesía el que hablase de los héroes de antaño en términos descomedidos y poco ejemplarizantes, como cuando quedaban poseídos por la tristeza, la ira, la desesperanza o el miedo o, de algún otro modo, se mostraban como cobardes, intemperantes o injustos. De la poesía se criticaba en particular el recurso a la imitación, puesto que la imitación suele usarse en obras que no son honradas o virtuosas, constituyendo un especial peligro el gran agarre que la imitación tiene en la naturaleza humana, especialmente cuando esta es joven y no puede todavía discernir entre la realidad y lo imitado. Ahora Sócrates parece moverse en esta misma línea de pensamiento, como lo muestra su respuesta a la pregunta de Glaucón:

> —¿Y qué es ello? —preguntó.
> —Que no hemos de admitir de ningún modo poesía alguna que sea imitativa; y ahora paréceme a mí que se me muestra esto mayormente y con más claridad, una vez analizada la diversidad de las especies del alma. (*República* 10.595a-b)

Comienza aquí una de las secciones más célebres, casi que podría decirse "tristemente célebres", de toda la obra platónica, donde Sócrates expone la noción de imitación en pintura y en poesía para a partir de ello presentar una devastadora crítica de Homero.[7] Al menos, la interpretación recibida se mueve en esta línea de comprensión. No sorprende, sin embargo, que bajo esta lectura el libro 10 tienda a verse como desgajado del resto de la obra, una especie de apéndice en el que Platón habría sentido la necesidad de insistir en los efectos deletéreos de la poesía imitativa. La consecuencia de esta aproximación es que los libros 3 y 10 alcanzan una especie de independencia del resto del diálogo hasta llegar a conformar, junto con el *Ion*, el tratado canónico en el que Platón presenta sus ideas definitivas acerca de la poesía, que es como decir acerca de Homero.

Contra esta pertinaz línea interpretativa, en las reflexiones siguientes se propone una ampliación de la mirada a este texto en el conjunto de la totalidad del diálogo.[8] En la tesis que aquí se ofrece la imitación no se considera como el

7 Véase Adenda 27: "La pintura en Platón".

8 Indicaciones esenciales en este respecto las ofrece Pradeau (2009), estudio decisivo donde se muestra de forma convincente cómo la imitación cumple una función determinante en la composición de la *República*, más allá de los libros 3 y 10, donde el tema de la imitación se aborda de modo explícito y donde ha quedado reducida en la línea interpretativa ordinaria; el autor elabora con detalle técnico cuál es la función positiva de la imitación en los *Diálogos* de Platón, 10: "La philosophie, telle que Platon l'invente, est un parcours parmi les imitations, qu'il faut connaître comme telles pour les distinguer de la réalité qu'elles imitent et pour comprendre en même temps comment elles l'imitent" ["La filosofía, tal como la inventa Platón, es un recorrido entre imitaciones, que hay que conocer como tales para distinguirlas de la realidad que ellas imitan y para comprender a la vez cómo la imitan"].

centro de la discusión adelantada por Sócrates; se juzga, por el contrario, que la imitación se encuentra al servicio de una apropiación más completa y pertinente del alma.[9] De hecho, el comienzo del planteamiento del libro 10 debe entenderse a partir de lo establecido al final del libro 9, es decir, que la preocupación por la poesía en esta ciudad más perfecta, que no puede ser sino la ciudad interior, se suscita en relación con sus efectos sobre el alma. En la segunda intervención de Sócrates, cuando expresa sus reparos a la poesía imitativa, pone de presente que tales objeciones se dan a propósito del estudio del alma. La cuestión, sigue argumentando Sócrates, es que las obras imitativas "parecen causar estragos en la mente [*dianoía*] de cuantos las oyen" (*República* 10.595b), lo que deja bien claro cuál es el propósito del estudio de la imitación, a saber, no la elaboración de una teoría poética, sino la protección de las almas expuestas sin medida a su influjo. Las palabras siguientes de Sócrates parecen dar a entender que habría algún modo de escapar a estos efectos: "si no tienen como contraveneno [*phármakon*] el conocimiento de su verdadera índole" (*República* 10.595b), lo que parece indicar, en primer lugar, que la aceptación de la poesía es posible siempre y cuando se dé en conjunto con el conocimiento de su verdadera naturaleza y, en segundo lugar, que las reflexiones subsiguientes se orientan precisamente en la dirección de ofrecer un conocimiento tal que pueda obrar como antídoto del pernicioso efecto de la poesía sobre el alma. Esto quiere decir, en otras palabras, que la poesía es perjudicial solo en la situación de aquellos que desconozcan su verdadera naturaleza, lo que viene a constituir una cierta instancia del principio tantas veces enunciado por Sócrates respecto de que el mal obrar es producto de la ignorancia; en este caso, obra mal el alma que, ignorante de la naturaleza verdadera de la poesía, se entrega sin restricción a su encanto.

En la continuación de su intercambio, Sócrates le aduce a Glaucón las razones que lo llevan a desestimar la poesía imitativa:

> Habrá que decirlo —contesté—; aunque un cierto cariño y respeto que desde niño siento por Homero me embaraza en lo que voy a decir, porque me parece que él ha sido el primer maestro y guía de todos esos pulidos poetas trágicos. Pero ningún hombre ha de ser honrado por encima de la verdad, y por lo tanto, he de decir lo que pienso. (*República* 10.595b9-c4*)

La comprensión del argumento de Sócrates presupone una premisa que no está explícita, esto es, que la imitación corresponde ante todo a las obras de la tragedia, de las cuales Homero es el primer maestro y guía.[10] Entonces, dado

9 La interpretación que aquí se ofrece de la primera parte del libro 10 ha recibido un impulso decisivo de Burns (2015).

10 Véase Adenda 28: "Homero y la tragedia".

que la imitación tiene efectos nocivos en el alma, dado que la tragedia es ante todo imitativa y dado que Homero es el maestro de los autores de tragedias, debe concluirse que para evitar esos efectos perniciosos en el alma hay que prescindir de Homero. El argumento, empero, se encuentra flanqueado por dos matices cuya consideración resultará decisiva. En efecto, explica Sócrates, lo asalta cierto pudor al decir estas cosas por el cariño y respeto que desde niño siente por Homero. Y, sin embargo, dado que la estima de ningún hombre está por encima de la verdad, está obligado a decir lo que piensa, que se supone que es justamente la verdad. La crítica a Homero se envuelve, pues, de un afecto y respeto que viene de toda la vida. Que "desde niño" (*ek paidós*) Sócrates haya transitado por los caminos homéricos no quiere decir otra cosa sino que aprendió sus primeras letras al contacto del gran vate, que su pensamiento lleva su impronta y que criticar a favor de la verdad lo falso que encuentre en Homero es también un modo de criticarse a sí mismo. Es un error, pues, pensar que en esta crítica a Homero en cuanto poeta imitativo Sócrates esté sustrayéndose de la crítica que plantea, como si dispusiera de una atalaya privilegiada desde la cual juzgar a Homero, permaneciendo él mismo indemne ante dicho juicio. En este punto hay que prestar una atención particular al texto. Sócrates, en efecto, dice que él vacila en hablar, *pues le parece* que Homero es el primer maestro y líder de los poetas de la tragedia. ¿Qué quiere decir aquí este "pues me parece" o "pues creo" (*éoike*)? ¿Por qué el hecho de que Sócrates estime que Homero es maestro y guía de los poetas de la tragedia se vincula con el afecto y respeto que Sócrates ha sentido por él desde niño que lo lleva a titubear al emprender su crítica? Si Sócrates hubiera querido separar el afecto y respeto que siente por Homero, que lo lleva a dudar al criticarlo, bien habría podido decir simplemente "pero", esto es, algo así: "Como desde niño siento afecto y respeto por Homero, vacilo en hablar, pero como él es el maestro de los poetas trágicos, no puedo callar". En este caso, Sócrates habría tomado una clara distancia de Homero, como si hubiera disociado su propia posición de la de Homero y los poetas de la tragedia. Mas no es eso lo que ocurre, sino que Sócrates dice algo así: "Como desde niño siento afecto y respeto por Homero, vacilo en hablar, *pues me parece* que él es el maestro de los poetas trágicos y, por ende, no puedo callar". ¿Se está incluyendo de algún modo Sócrates dentro del elenco de aquellos autores de tragedias de los que Homero ha sido maestro y guía? Si Sócrates va a hablar la verdad sin importar contra qué hombre tenga que ir, ¿es él mismo, acaso, aparte de Homero, ese hombre que hay que supeditar a la verdad? La respuesta a estas preguntas va a darse de un modo espectacular en los párrafos que siguen y tendrá hondas repercusiones en la comprensión no solo de la cuestión de la imitación y del alma sino también del diálogo en sí mismo y de todo el pensamiento de Platón.

Antes de entrar de lleno en esta cuestión, y como su paso preparatorio, es preciso dilucidar con mayor cuidado el sentido en el que Sócrates se encuentra vinculado con Homero según sus propias palabras. Como lo han hecho notar varios comentaristas,[11] Sócrates expresa su sentimiento por Homero con el recurso a ¡una fórmula del mismo Homero! En efecto, la expresión de "cariño y respeto" (*philía… kaì aidṓs*, *República* 10.595b) se corresponde con la forma como Néstor le habla a Agamenón de su hermano Menelao, como "querido y respetable" (*phílon… kaì aidoîon*, *Ilíada* 10.114). La situación es la siguiente: con la retirada de Aquiles del combate, los troyanos han tomado un nuevo aire y, enfervorizados, han acampado por primera vez en la llanura. Preocupado por la situación y temiendo un ataque nocturno, Agamenón no puede dormir y opta por ir a consultar a Néstor. Mientras se organiza con sus armas, Menelao, a quien corroe el mismo sentimiento, llega a su tienda. Agamenón decide que Menelao vaya a las lejanas tiendas de Ayante e Idomeneo para convocarlos a una reunión de consejo, mientras él va a consultar a Néstor. Así se hace. En su tienda, Néstor se sobresalta por la visita nocturna, cuyas razones le comunica entonces Agamenón. Néstor concuerda con el proceder del rey y se ofrece a acompañarlo, a la vez que van avisando a los líderes más destacados, Diomedes, Odiseo y Ayante de Oileo. Pero, anota Néstor,

> "ojalá algún otro fuera también en su busca y convocara
> a Ayante, comparable a un dios, y al soberano Idomeneo,
> pues sus naves son las más lejanas y no están nada cerca.
> Pero a Menelao, a pesar de ser querido y respetable,
> lo increparé, aunque te enfades conmigo —y no disimularé—,
> por dormir así y encomendarte a ti solo esta fatiga". (*Ilíada* 10.111-116; 10.114-115*)

Agamenón reconoce que Menelao da a veces ocasión para reñirle, sobre todo por cierta pasividad, pero aclara que en esta oportunidad ha estado muy pendiente de la situación y que, enviado por Agamenón, se encuentra cumpliendo la misión sugerida. Néstor concluye, entonces, con un cierto reconocimiento hacia el comportamiento de Menelao: "Así no se enfadará con él ni dejará de hacerle caso / ningún argivo, cuando encomiende o mande a alguno algo" (*Ilíada* 10.129-130).

11 Regali (2016) llama la atención al destacado estilo homérico de Platón, reconocido ya en la Antigüedad; hace un recorrido erudito por la tradición homérica de cariño, afecto (*philía*) y reverencia, respeto (*aidṓs*), con útiles matizaciones; acerca el Homero de Sócrates al liderazgo de Menelao, controvertido, pero aceptado; concluye que con todo esto Platón suaviza el conflicto entre poesía y filosofía —se trata de un estudio muy esclarecedor de un tema esencial, poco comentado de las relaciones entre Platón y Homero, si bien en esta investigación se busca considerar estas relaciones desde el nivel metapoético, más que ofrecer una fórmula de compromiso entre poesía y filosofía, según Platón—. Véase también Halliwell (2002, 55-61), que explora las consecuencias de esta actitud de Sócrates para una poética de la mímesis.

De este modo, Menelao, a juicio de Néstor, logra situarse en una posición de liderazgo legítimo frente al contingente argivo.

Así, pues, mediante el uso de esta expresión homérica, Platón presenta a Sócrates a la manera de un anciano prudente que busca reconvenir a Homero. Nótese, empero, que no se trata de una mera analogía entre el relato poético y la situación filosófica, pues esta se anuda a aquel mediante el recurso a la propia palabra poética. Esta diferencia es crucial, pues no se trata tan solo de que Sócrates, en un primer momento, elabore una crítica de la poesía que, en un segundo momento, se revelará como excesiva y hasta impertinente, si bien algo podrá sacarse de ella, tal como Néstor critica a Menelao por no cumplir con sus deberes, pero al informarse de que ya Menelao los está cumpliendo, recula un poco para aseverar que, de todos modos, ello le servirá a Menelao para ser reconocido como jefe. La cuestión es que ya desde el principio, al utilizar una expresión homérica para reconvenir a Homero, Sócrates da a entender que no cabe hacer desde la filosofía una crítica autónoma e independiente de la poesía. En cuanto filosofía, la filosofía ya viene articulada poéticamente, y por ello la crítica a la poesía no puede ser total, pues ello exigiría la supresión del lugar desde donde se enuncia la propia crítica. La cancelación filosófica de la poesía equivaldría a la propia cancelación de la filosofía. A partir de aquí puede entreverse el resultado del examen socrático de Homero: la recriminación de la poesía irá asociada a su necesario reconocimiento. Los matices de este resultado no pueden ganarse sino con el seguimiento cuidadoso del examen emprendido.

Ahora, para investigar en qué consiste la imitación, Sócrates propone el procedimiento al que ya están acostumbrados él y sus asociados, que consiste en "poner una idea para cada multitud de cosas a las que damos un mismo nombre" (*República* 10.596a). Es decir, que a diferencia de lo que ocurrió en los libros 2 y 3, donde solo se censuraron los efectos perjudiciales de la poesía mimética sin entrar a fondo en las razones de su nocividad, el examen que aquí se adelanta se hace desde la perspectiva más amplia alcanzada dentro del propio diálogo, esto es, desde el conocimiento de las Ideas, que obra así como criterio de la verdad que pueda hallarse en la poesía mimética. Sócrates va a revelar en qué consiste el veneno de la poesía imitativa, revelación que a su vez va a operar como su contraveneno; este proceder se lleva a cabo ante todo con el ánimo de prestar atención a los efectos de la poesía sobre el alma, más que por un interés abstracto en exponer la naturaleza de la imitación. Viene, entonces, uno de los pasajes más enigmáticos de toda la obra platónica:

> —Pongamos, pues, la que quieras de esas multitudes. Valga de ejemplo, si te parece: hay una multitud de camas y una multitud de mesas.
>
> —¿Cómo no?

—Pero las ideas relativas a esos muebles son dos: una idea de cama y otra idea de mesa. (*República* 10.596a-b)

En este pasaje lo primero que es preciso hacer notar es que Sócrates presenta la referencia a "una multitud de camas y una multitud de mesas" *como ejemplo* (*oîon*), esto es, que se trata de un recurso mediante el cual va a examinarse la cuestión de la imitación, sin que haya que darle a este ejemplo *en cuanto tal* un peso desmesurado, que no tiene en el resto de la obra platónica. Se trata, en efecto, del único lugar donde Sócrates se refiere a Ideas de objetos manufacturados, si se exceptúa el pasaje del *Cratilo* sobre la lanzadera en sí (*Cratilo*, 389b-d), que no tiene ni el alcance ni la claridad del texto de la *República*. También es pertinente tener presente en este contexto el elenco de categorías en las cuales se darían Ideas, según la interrogación de Parménides a Sócrates en el *Parménides*, donde se reconoce sin reserva alguna que las Ideas se dan de lo justo, de lo bello y de lo bueno, se duda que haya del hombre y de los elementos como el fuego y el agua, y se rechaza como un absurdo que pueda haberlas de cosas ridículas, como el pelo, el barro y el mugre (*Parménides*, 130b-d). Dentro del plan de la *República*, en todo caso, las Ideas se han dado de modo inequívoco en relación con lo bueno, lo justo y lo bello, por lo que no puede dejarse pasar sin más su afirmación respecto de las camas y las mesas[12]. En primer lugar, hay que tomar distancia de lecturas, si no incorrectas, al menos sí superficiales, del propósito del texto al referirse a las Ideas de cama y de mesa. Se trataría, según numerosos intérpretes, de un recurso que permite establecer la escala entre productores, esto es, el artífice (Dios), el artesano y el artista, con el propósito explícito de mostrar la subordinación del artista al artesano y su distanciamiento de la verdadera realidad, creada por el artífice. También se ha hecho notar el referente simpótico, esto es, alusivo al simposio, de los dos elementos, sea con el sentido de una mera ilustración tomada del ambiente en que se desarrollaba el encuentro, sea con el propósito de aludir también en ello a la manifestación del deseo erótico, asociado con la parte inferior del alma. Antes de proseguir hay que precisar que en el contexto del simposio el término *klínḛ* no queda bien traducido como "cama", puesto que en el ambiente simposíaco no hay propiamente camas sino lechos, literas, triclinios, en los cuales los comensales se recuestan solos o en parejas, para servirse la bebida y la comida, más de tipo colación o refrigerio que viandas o banquete. En este orden de ideas, hay que aceptar que la mención de lechos y mesas sirve para situar el discurso en el propio contexto en el cual él mismo está transcurriendo, en una autorreferencia material que es habitual en la poesía simpótica. Así, la

12 Esta interpretación tiene ciertos puntos en común con la notable exposición de Burnyeat (1997), que ofrece, además, interesantes complementos en el orden cultural.

primera aparición de la palabra *klínē* se encuentra en Alcmán, en un canto destinado al simposio y que habla justamente del simposio:

> Siete lechos y otras tantas mesas
> llenas de panes con semilla de adormidera,
> de lino, de sésamo y en copas de [...]
> regadas con dorada miel. (Alcmán, fr. 19 *PMG*)[13]

Hay que mencionar así mismo la amable descripción que Jenófanes hace del simposio, en un canto simposíaco donde también aparecen los panes y la mesa: "Hay agua fresca, dulce y pura; / y a nuestro lado están servidos panes rubios y una obsequiosa mesa, / cargada de queso y pingüe miel" (Jenófanes, fr. 1, 8-10 West).[14] Así, pues, la mención de lechos y mesas como índices del simposio en cantos justamente simposíacos cuenta con una larga tradición que Sócrates aquí va a retomar por su cuenta. En este procedimiento autorreferencial será decisivo tener presente el carácter poético del conjunto, puesto que decir "simposio" es ya un modo de abrir al canto simposíaco y que este, en al menos alguna ocasión, mencione el propio simposio en el que se da conforma una operación de focalización en sí mismo, en donde al dejar de lado su referencia exterior dicho canto se ofrece como verdaderamente poético.

La reunión de aquella noche en casa de Céfalo y Polemarco tiene todo el sello de corresponder a un simposio y ahora, hacia el final de la velada, en el discurso que se viene ofreciendo, se hace alusión a esta propia ocasión en la mención de los lechos y las mesas. Empero, sería muy corto decir que esta referencia simpótica es una alusión al paso, motivada por la propia situación en que se da el diálogo y, mucho menos, ver en ello una desautorización del deseo erótico, que no puede asociarse con la sola parte inferior del alma y del que aquí no se hace una tematización explícita. Por el contrario, es interesante constatar que en su primera intervención en el proyecto de fundación de la ciudad, Glaucón —el mismo interlocutor del libro 10— ya le había protestado a Sócrates que se limitara a construir una ciudad de la mera necesidad, como si los hombres vivieran como cerdos. A la pregunta de Sócrates de qué le hace falta a la ciudad de la mera necesidad, Glaucón responde: "Es necesario, me parece a mí, que si no queremos que lleven una vida miserable, coman recostados en lechos y puedan tomar de una mesa viandas y postres como los que tienen los hombres de hoy día" (*República* 2.372d-e). Sin compartirla del todo, Sócrates admite la reconvención de Glaucón y procede a hacer crecer la ciudad de la necesidad, convertida entonces en ciudad de lujo, y, tomando pie en la propuesta

13 Campbell (1988, 410) y Rodríguez Adrados (1980, 149).

14 Gerber (1999, 412) y Suárez de la Torre (2002, 146).

de Glaucón, acepta que ahora "importarán lechos, mesas, mobiliario de toda especie, manjares, perfumes, sahumerios, cortesanas, golosinas y todo ello de muchas clases distintas" (*República* 2.373a). Queda claro, entonces, que en este pasaje la referencia a las mesas y los lechos no solo mienta estos enseres, sino que junto con ellos arrastra todo el equipamiento propio de esta ciudad enriquecida con utensilios, delicadezas, diversiones. Ahora, añade Sócrates, "habrá que dedicarse a la pintura y el bordado, y será preciso procurarse oro, marfil y todos los materiales semejantes" (*República* 2.373a). Aparte de cazadores y pescadores, va a requerirse, además, "una plétora de imitadores, aplicados unos a la reproducción de colores y formas y cultivadores otros de la música, esto es, poetas y sus auxiliares, tales como rapsodas, actores, danzantes y empresarios" (*República* 2.373b). La ciudad sigue creciendo con otras ocupaciones e incluso en territorio. La propuesta, sencilla en apariencia de Glaucón, para que los hombres pudieran departir entre sí a la manera del simposio, es inseparable de un crecimiento de la ciudad en todo orden, en el que se destaca la presencia de artistas, pintores, escultores y músicos en el sentido más amplio del término, que comprende a los poetas y sus auxiliares. La mención, pues, de lechos y mesas apunta no solo al simposio sino que implica a la propia poesía. Ahora bien, si en el examen de esta ciudad agrandada, como acepta Sócrates, "puede ser que lleguemos a comprender bien de qué modo nacen justicia e injusticia en las ciudades" (*República* 2.372e), cabe identificar el surgimiento de esta ciudad con el proyecto mismo de la *República*. En tal caso, la mención en el libro 10 de las Ideas de lecho y de mesa debe entenderse como una alusión al propio diálogo, que al asumir el recurso autorreferencial de la poesía simposíaca se sitúa en el ámbito de lo poético, sin por ello abandonar la dimensión filosófica. El examen, pues, de la imitación que el diálogo efectúa en este punto va a ocurrir al modo de un examen de sí mismo bajo una óptica concomitante de filosofía y poesía. Puede estudiarse la imitación poética porque como poesía el propio diálogo no puede sustraerse a un cierto ejercicio imitativo. Como toda verdadera crítica, la crítica que aquí se realice de la poesía imitativa ha de ser ante todo una autocrítica, pero esto implica a su vez que no puede tratarse de una crítica absoluta de la poesía, pues ello significaría la supresión del propio diálogo, que no es solo filosofía, sino también poesía.

En relación con la cuestión de la imitación, la primera consecuencia que Sócrates deriva del ejemplo de una multitud de camas y mesas y de la afirmación de las respectivas Ideas de cama y de mesa es que "los artesanos de cada uno de esos muebles, al fabricar el uno las camas y el otro las mesas de que nosotros nos servimos, e igualmente las otras cosas, los hacen mirando a su idea" (*República* 10.596b). Ahora comienza a quedar claro el propósito de este ejemplo, extraño a primera vista, pues la explicación del surgimiento de estos enseres no puede

darse sino por relación a su fabricante, el artesano (*demiourgó*), que hace los muebles *mirando a su idea*, lo que quiere decir que el artesano no es un fabricante original por completo, sino solo en parte, pues su propio accionar, que mira a la Idea, es ya un cierto modo de imitación. La Idea misma, empero, está por fuera de las posibilidades de fabricación del artesano: "Por lo tanto, no hay ninguno entre los artesanos que fabrique la idea misma", (*República* 10.596b), a lo que Glaucón no puede sino asentir: "Pues, ¿cómo habría de fabricarla?" (*República* 10.596b9*). En consecuencia, el arte del fabricante de camas no alcanza sino para construir "una cama determinada" (*klínen tiná*, *República* 10.597a), de ningún modo la forma misma que es la cama, en otras palabras, "la cama existente por sí" (*hò ésti klíne*, *República* 10.597a). Entonces, este artesano "si no hace esto que es, no hace algo que es, ¿cierto?, sino algo que es como aquello que es, sin serlo" (*República* 10.597a4-5*). La cama determinada, el mueble que es la cama "de que nosotros nos servimos" resulta ser ya una imitación del ser, "algo que es como [*hoîon*] el ser", mas no el ser mismo. Dado este alejamiento del ser del producto artesanal, no debe extrañarnos, advierte Sócrates, "que esa obra resulte también algo oscuro en comparación con la verdad" (*República* 10.597a). Es importante enfatizar que la cama artesanal acusa ya un aspecto "algo oscuro" (*amudrón ti*) en relación con la verdad, así la cama artesanal y la mesa artesanal sean justo aquellos enseres "de que nosotros nos servimos" (*haîs hemeîs khró-metha*, *República* 10.596b), pues ello permite situar en la perspectiva correcta la terna de las artes de utilizar, fabricar e imitar que Sócrates introducirá un poco más adelante (*República* 10.601d).

Con esto ya quedan echadas las bases para abordar la cuestión de la imitación en sentido propio, si así puede decirse. Sócrates introduce este asunto de un modo un tanto intempestivo y que parece excesivo. Le pide, en efecto, a Glaucón que nombre aquel artesano "que hace él solo todas las cosas que hace cada uno de los trabajadores manuales" (*República* 10.596c). Ante la sorpresa de Glaucón, Sócrates aumenta las increíbles capacidades de este artesano:

> Tal operario no sólo es capaz de fabricar todos los muebles sino que hace todo cuanto brota de la tierra y produce todos los seres vivos, incluido él mismo, y además de esto, la tierra y el cielo y los dioses y todo lo que hay en el cielo y bajo tierra en el Hades. (*República* 10.596c)

Con esta descripción Sócrates está introduciendo el maravilloso arte del imitador perfecto. Antes de proseguir hay que dejar constancia explícita de que en esta descripción se toma como *punto de partida* la capacidad del artesano maravilloso de hacer lo que hace cualquier otro artesano e incluso lo que hacen todos los artesanos juntos, lo que funciona como un recurso argumentativo *para entender* el

obrar de este artesano en comparación y en contraste con el producir de los demás artesanos. Sin embargo, Sócrates *no limita* el alcance del obrar de este artesano maravilloso al producir artesanal, sino que afirma que él puede fabricar también todo el conjunto de lo existente, en la tierra, por encima de la tierra, en los cielos, y por debajo de la tierra, en el Hades, incluidos los habitantes de estas regiones, y hasta él mismo. Se confirma de este modo que el recurso a los enseres, a la cama y la mesa, funciona como un ejemplo *pedagógicamente apto* para abordar el quehacer artesanal propio del imitador, pero que la cuestión de la imitación debe entenderse en toda su generalidad, como dirigida al conjunto de la realidad.

Ante la perplejidad de Glaucón, que no se explica cómo puede darse semejante artesano maravilloso, Sócrates le responde con toda tranquilidad que puede darse de un modo muy fácil y que incluso él mismo, Glaucón, podría hacerlo si tomara un espejo y lo hiciera girar en todas las direcciones.[15] Esta declaración de Sócrates debe entenderse en las dos partes que comprende. Por un lado, insiste en que el proceder del artesano maravilloso no es de suyo difícil en cuanto su capacidad de formar todas aquellas cosas. Por el otro lado, le pone como ejemplo a Glaucón, "si quieres" (*ei 'théleis*, *República* 10.596d), el motivo del espejo. No ocurre, por tanto, que Sócrates esté considerando ahora que el espejo sea *el* modo de construir todas aquellas cosas; se trata de una instancia que en este momento se le ofrece a Glaucón para que comprenda cómo puede con facilidad producirse la totalidad de lo existente. Pero, por supuesto, Sócrates considera que dicha capacidad productiva en verdad se da en otro ámbito que, por lo pronto, queda todavía sin mención. Glaucón entiende de inmediato el propósito del ejemplo con el que lo confronta Sócrates: ese artesano, a fin de cuentas, no es tan maravilloso, pues si bien puede producir la totalidad de lo que existe, no puede fabricarla en la realidad sino solo como apariencia, ya que el espejo no devuelve más que una imagen inane de aquello que capta. Sócrates, entonces, deja de lado el caso del espejo y nombra por primera vez a un artesano que tiene esa capacidad de producir en apariencia la totalidad de la realidad: "Entre los artífices de esa clase está, sin duda, el pintor, ¿no es así?" (*República* 10.596e). Nótese que Sócrates no habla de un único artífice de esta índole, sino de toda una clase de artífices capaces de construir la realidad total en apariencia. En un primer momento se nombra al pintor, quizás por su cercanía con el caso del espejo, pero aquí se hallan imbricadas cuestiones fundamentales que hay que entrar a dilucidar con el mayor cuidado. Para ello hay que preguntarse, primero que todo, por el alcance de la afirmación de Sócrates de que este artesano puede producir la totalidad de la realidad, lo que hay en la tierra, sobre la tierra, debajo de la tierra. No

15 Halliwell (2002, 133-142) estudia en detalle la poética de la mímesis del espejo. Squire (2013) ofrece indicaciones muy sugerentes sobre la forma como el Escudo de Aquiles se asocia con el espejo.

se trata, en todo caso, de un enunciado genérico y descontextualizado. Recuérdese que la discusión sobre la imitación comenzó por una referencia personal y afectiva de Homero y que esta reflexión va a conducir así mismo hacia el poeta. Homero es, pues, ese artesano capaz de producir la totalidad de la realidad en apariencia. El espejo, aparte de ser una argucia técnica, guarda una relación estrecha con Homero. En efecto, si bien la *Ilíada* en su conjunto puede considerarse como esa producción de la totalidad de la realidad en apariencia, hay un pasaje icónico del poema donde la totalidad de la realidad se ofrece en síntesis a la mirada del lector, pasaje que además opera como condensación de la totalidad del poema. En su doble calidad, pues, de imagen de la realidad y de imagen del poema, el pasaje que describe la fabricación de las armas de Aquiles puede entenderse como espejo poético del mundo y del poema. ¡El espejo de Glaucón es el Escudo de Aquiles!

Para entender lo que está en juego en el tema del Escudo, hay que tener presente el desarrollo de los acontecimientos en lo que constituye el nervio de la *Ilíada*. Retirado Aquiles del combate por la afrenta que ha recibido de Agamenón, el héroe se encuentra a la espera de que Zeus le cumpla a su madre, la diosa Tetis, la promesa de favorecer a los troyanos para que los griegos, con Agamenón a la cabeza, se avengan a reconocer no solo su indiscutida superioridad, sino también la necesidad de su presencia en la lucha. Los troyanos, en efecto, ya presionan sobre el campamento aqueo, cuyas posibilidades de defensa se hallan muy reducidas, dado que sus guerreros más connotados han recibido distintas heridas que los mantienen fuera de acción. Aquiles, entonces, envía a su compañero Patroclo para que indague por la suerte de uno de los combatientes griegos a quien no ha alcanzado a identificar. Siguiendo las indicaciones de su rey, Patroclo se dirige a la tienda del anciano Néstor, consejero de los griegos, y recibe de él la idea de que si Aquiles se mantiene en su decisión de no combatir, al menos le permita a él, a Patroclo, dar alivio con su presencia a los fatigados luchadores griegos. Así habla Néstor dirigiéndose a Patroclo:

> "Y si es que [Aquiles] trata de eludir en sus mientes algún vaticinio
> y le ha revelado algo de parte de Zeus su augusta madre,
> que al menos te envíe a ti y que te acompañe la restante hueste
> de mirmidones, a ver si resultas ser la salvación de los dánaos.
> Y que te dé sus bellas armas para llevártelas a la batalla,
> a ver si te confunden con él y renuncian al combate
> los troyanos, y los marciales hijos de los aqueos respiran
> de su quebranto. Aunque sea breve es un respiro del combate.
> Los no fatigados fácilmente a los fatigados del griterío
> podéis empujar a la ciudad lejos de las naves y de las tiendas". (*Ilíada* 11.794-803)

En su admonición a Patroclo, Néstor se cuida de inculpar a Aquiles, cuya decisión quizás venga suscitada por Zeus, pero si las temibles tropas de los mirmidones, que en estos momentos se encuentran vacantes (*Ilíada* 2.773-779), entran en combate, ello supondrá un considerable alivio para quienes ahora se hallan extenuados y luchan contra los troyanos a las puertas del campamento aqueo. Hay, empero, en las palabras de Néstor una sombra de desconfianza hacia Patroclo. Si bien Néstor lo halaga con la posibilidad de que él sea "la salvación de los dánaos", mejor, "una luz a los dánaos" (*ti phóo̱s Danaoîsi*), vincula este destino con la estratagema de que Patroclo vista las bellas armas (*toi teúkhea kalá*) de Aquiles, para que en la confusión del uno por el otro, los troyanos desistan de su ataque y se retiren tras los muros de su ciudad, como ha ocurrido todo el tiempo que Aquiles ha estado presente en el combate (*Ilíada* 5.788-790). En otras palabras, la eficacia del golpe táctico de hacer entrar en batalla tropas de refresco depende en últimas de la invariable estrategia seguida por los griegos durante los años de guerra: la presencia de Aquiles. Pero como Aquiles mismo no va a estar presente, el ardid consiste en hacer pasar a Patroclo por Aquiles gracias al uso de sus armas. De este modo, las armas de Aquiles, junto con su eficacia inigualada, adquieren un valor simbólico que hay que entrar a determinar.

Una vez Patroclo regresa donde Aquiles, el plan del experimentado Néstor empieza a ponerse por obra. Aquiles acoge la propuesta de Patroclo de revestirse con sus armas (*Ilíada* 16.64), pero le advierte que no se exceda en la destrucción de las tropas enemigas, pues eso dejaría a Aquiles sin honra (*Ilíada* 16.89-90), y mucho menos que no se aventure a tratar de conquistar a Troya, pues no se sabe a qué peligros se exponga, protegidos como están los troyanos por algunos dioses (*Ilíada* 16.91-94). Aquiles anticipa un peligro mortal para su compañero y piensa que puede impedir que Patroclo caiga en él con la admonición que le ha formulado; empero, el consejo dado en la tranquilidad del campamento va a caer en el olvido en medio del fragor de la batalla. En efecto, cuando Patroclo entra en combate, causa gran alarma y mortandad en las líneas troyanas, pero, desoyendo las palabras de Aquiles, el guerrero se adentra cada vez más en dirección a Troya y ya lo posee la ambición de cumplir lo que no está previsto para él (*Ilíada* 16.706-709). Al no prestar atención a las voces de Apolo, el dios lo va despojando de la armadura (*Ilíada* 16.791-804), de modo que, vulnerable, recibe una herida de lanza de Euforbo, hábil guerrero troyano, "que descollaba entre todos los de su edad con la pica, la destreza en el carro y la presteza de los pies" (*Ilíada* 16.808-809), para ser rematado por Héctor. A un Héctor que se vanagloria de su hazaña, el agonizante Patroclo le replica que él apenas es el tercero, tras el dios y Euforbo: "Pero el funesto destino y el hijo de Leto me han matado, / y, de los hombres, Euforbo; tú al despojarme sólo eres tercero" (*Ilíada* 16.849-850). La muerte de Patroclo le da ocasión a Héctor no solo de apoderarse de las armas de Aquiles,

sino de vestirse con ellas, acción que queda recogida en palabras del mismo poeta:

> [Héctor] se detuvo lejos de la lacrimosa lucha y se cambió de armas:
> dio las suyas, para que las llevaran a la sacra Ilio,
> a los combativos troyanos y se puso las inmortales armas
> del Pelida Aquiles, que los celestiales dioses habían
> procurado a su padre, y éste cedió a su hijo en la vejez.
> Pero el hijo no iba a envejecer con las armas de su padre. (*Ilíada* 17.192-197)

Ensoberbecido como se encuentra, Héctor ya no mide las consecuencias de sus actos. Las armas divinas de Aquiles han de ser muy superiores a las de cualquier mortal, pero no se ve que haya ninguna razón válida para que Héctor se vista con ellas, aparte de una fanfarrona afirmación de superioridad frente a los griegos, irrespetando a Patroclo ya muerto y retando a su entrañable compañero, Aquiles. Zeus le permite al héroe troyano este gesto de insolencia tan solo porque a Héctor ya lo acecha la muerte (*Ilíada* 16.799-800; 17.201-208). Al llevar estas armas, en el guerrero troyano alienta un nuevo furor (*Ilíada* 17.210-232), que lo hará un combatiente temible, pero que lo llevará también a tomar la funesta decisión de permanecer fuera de los muros de Troya, con lo cual quedará sellado su destino (*Ilíada* 18.284-309). El poeta aprovecha este momento para ofrecer una indicación que resultará preciosa para comprender el significado de las armas de Aquiles: dice que Aquiles recibió estas armas de su padre que, a su vez, las había recibido de “los celestiales dioses”, con más precisión, de los dioses uránidas (*hoi theoì ouraníōnes*), el día de la boda de Tetis y Peleo (*Ilíada* 18.84-85). Como nereida que es, hija del Anciano del Mar (*Ilíada* 18.35-36), Nereo, Tetis no pertenece a la genealogía de los dioses olímpicos, sino a una genealogía primigenia que se remonta a Gea, dentro de la cual cabe entender la referencia genérica a “los dioses uránidas”. Estas divinidades le habrían obsequiado a Peleo aquellas armas el día de su boda con la nereida Tetis. Las uránidas armas de Aquiles corresponden, pues, a generaciones anteriores, estando por ello llamadas a ser sustituidas por unas armas nuevas, propiamente olímpicas, en ese momento fundacional que queda simbolizado en la elaboración que de estas armas nuevas va a hacer el dios olímpico forjador, Hefesto. Y es que a Aquiles no solo lo agobia la muerte de su querido compañero Patroclo, sino que la pérdida de las armas, “maravilla para la vista” (*thaûma idésthai*, *Ilíada* 18.83), le supone también un grave contratiempo a la hora de querer retornar al combate, por lo cual su madre se precipita a las mansiones de Hefesto para pedirle al dios que le provea a su hijo un nuevo juego de armas (*Ilíada* 18.368-461). El dios artesano acoge de inmediato la solicitud de Tetis y se pone a la tarea de la forja de las armas,

acción que se describe en el memorable pasaje que se conoce como el Escudo de Aquiles (*Ilíada* 18.468-613). Si bien el juego de la armadura comprende, además del escudo, la coraza, el casco y las grebas, la casi totalidad de la descripción se dedica al escudo, que por ello ha dado nombre a la escena.

Con la celeridad con la que solo un dios puede trabajar, esa noche Hefesto plasma en el nuevo escudo un mundo nuevo, utilizando para ello oro, plata, estaño y bronce, fiel a la tradición homérica de no usar el hierro en el armamento. La forja comienza por el cielo y los astros en el centro y termina por el río Océano en todo el borde alrededor. Hay dos ciudades, una en paz, con bodas y juicios, y otra en guerra, donde los dioses Ares y Atenea guían las tropas de asalto, lo que conduce a una luctuosa lucha, con heridos y muertos. El hábil artesano representa también la vida agraria, con escenas de barbecho, de cultivo y de siega, así como las ocupaciones de la vendimia. Se hallan también los temas del apacentamiento de los ganados, con los peligros que ello conlleva de encontrarse con fieras salvajes y las correspondientes defensas. Así mismo, hay jóvenes engalanados, danzando en círculo y en línea, con músicos, acróbatas y el propio aedo. El poeta no logra sustraerse al encanto que le causa la fabricación divina y en diversos momentos inserta expresiones de elogio, como cuando la tierra arada ennegrecía, "a pesar de ser de oro, ¡singular maravilla de artificio!" (*Ilíada* 18.549) y, en general, en sus reiteradas referencias al armamento como *primoroso* (*daidáleos*, *Ilíada* 18.479, 18.482, 18.612, 19.13, 19.19, 19.380, 22.314). Por supuesto, el público de Homero no puede admirar el escudo de Aquiles, pero el poeta ha logrado con la descripción de esta obra maravillosa, con el Escudo de Aquiles, algo no menos notable, pues ahora *el propio texto poético* se ofrece como primoroso, como maravilloso, como digno de admirar (*thaûma idésthai*). Y si una armadura tan ilustre, como le dice Tetis a Aquiles al entregársela, "ningún hombre hasta ahora ha llevado a los hombros" (*Ilíada* 19.11), ello quiere decir que con las nuevas armas comienza una nueva era, que para Aquiles significa el cumplimiento de su furor vengativo en Héctor, pero también la reconciliación con sus compañeros de armas —de índole ceremonial con Patroclo y festiva con los vivos— y, al final, incluso con su mortal enemigo, si bien ya muerto, hecho presente en su tienda en la figura de su padre, el rey Príamo, que le recuerda a su propio padre, el anciano Peleo, de modo que en la visita del rey, Aquiles alcanza la reconciliación consigo mismo, pues, además de la muerte de Patroclo, de la que se culpa, le remuerde haber abandonado a su padre. Este ya no es el oscuro mundo primigenio de los cobros de sangre, sino el mundo olímpico que comienza a despuntar con la luz de la justicia. Ese es el sentido del remplazo de las viejas armas uránidas por las nuevas armas olímpicas, sentido que se recoge en el argumento interno de la *Ilíada*, pero que también se hace manifiesto en el propio canto donde se contiene este argumento. El Escudo como descripción poética del

escudo muestra la imbricación de la palabra en la obra, hasta el punto de que la propia obra artística, la obra forjada, accede a la existencia gracias a esta nueva obra artística, la obra cantada.

Una vez se explicita el significado del Escudo de Aquiles, queda claro que en sentido propio el espejo de Glaucón *no* es el Escudo de Aquiles, sino una instancia de dicho Escudo, una forma como Sócrates le indica a su amigo cómo podría hacerse un mundo entero, de modo que este comprenda que es posible producir este mundo, mas solo en apariencia. Por este motivo, Sócrates va a centrarse en un primer momento en la apariencia manifiesta a la vista, la pintura, recurso en el que sigue al texto homérico, pues en la palabra se hace presente la imagen de una obra de arte. Y del mismo modo que en el Escudo se ofrece el aedo que canta el Escudo (*Ilíada* 18.604), en la pintura que describe Sócrates se halla el artesano pintor que pinta las propias tareas artesanales, que es la razón del giro de la argumentación socrática cuando le formula a Glaucón la siguiente pregunta: "Contéstame a esto otro acerca del pintor: ¿te parece que trata de imitar aquello mismo en la naturaleza o las obras del artífice?" (*República* 10.597e-598a), y la respuesta de Glaucón de que imita las obras del artífice. Es decir, la presencia del artífice dentro de la obra de la que él mismo es autor opera como recurso heurístico para la determinación del carácter de dicha obra precisamente como obra artesanal. Es importante tener presente en este punto que la estrategia de Sócrates de *centrarse* en producciones artesanales como *motivos* de la obra del artista tiene el sentido de hacer resaltar el carácter de apariencia que *necesariamente* le corresponde a cualquier representación artística, que por ello se encuentra en tercer lugar a partir de la cosa misma, esto es, del producto del Dios: "Por tanto, el pintor, el fabricante de camas y Dios son los tres maestros de esas tres clases de camas" (*República* 10.597b). La diferencia, pues, entre una cama y una vaca (*Ilíada* 18.573-574) no consiste en que la primera sea un objeto artesanal y la segunda sea un objeto natural, pues en su existencia empírica, por así decirlo, ambas participan de la Idea de cama y de la Idea de vaca, respectivamente, y en esa medida en un sentido son y en un sentido no son; la diferencia consiste más bien en que para la cama puede identificarse el artesano que *la* hizo, mientras que para la vaca, el artesano sería el conjunto de la producción natural, que no por ello toma el lugar de la Naturaleza en sí misma. A pesar de esta diferencia, la vaca y la cama empíricas, por así decirlo, se sitúan en el mismo ámbito de la realidad, entre el ser verdadero de la Idea misma y el ser disminuido de la apariencia, y *en ese sentido* se parecen entre sí mucho más, por ejemplo, de lo que la cama se parece a la pintura de la cama o la vaca a la pintura de la vaca. La pintura de la cama y la pintura de la vaca, en efecto, como apariencias que son, no pueden mostrar sino *una* apariencia de la cama y de la vaca, mientras que en su existencia empírica tanto la cama como la vaca pueden

ser aprehendidas desde innumerables perspectivas, como se lo hace ver Sócrates a Glaucón cuando le formula la siguiente pregunta: "¿Una cama difiere en algo de sí misma según la mires de lado o de frente o en alguna otra dirección? ¿O no difiere en nada, sino que *parece* distinta? ¿Y otro tanto sucede con lo demás?", y la respuesta de Glaucón: "Eso parece ser diferente, pero no lo es" (*República* 10.598a). Por su parte, la cama y la vaca en sí mismas, en su Idea, se entienden en lo que son, muy lejos de la limitación a una sola apariencia en la pintura y también de las innumerables apariencias del objeto empírico. De aquí resulta el tercer lugar que le corresponde a la imitación en cuanto imitación:

> —Bien —dije—; según eso, ¿al autor de la tercera especie, empezando a contar por la natural, lo llamas imitador?
> —Exactamente —dijo.
> —Pues eso será también el autor de tragedias, si es un imitador: un tercero en la sucesión que empieza en el rey y en la verdad; y lo mismo todos los demás imitadores. (*República* 10.597e)

Este tercer lugar (*trítos*) del producto de la imitación, después de la producción divina y de la artesanal, hace pensar en el tercer lugar (*trítos*) en que Héctor se presenta como autor de la muerte de Patroclo, después del dios y del hábil guerrero Euforbo, como si con ello Sócrates quisiera mostrar que ya en Homero hay una anticipación de los tres órdenes de producción, el del Dios, el del artesano y el del imitador. Ser tercero en este caso, como le reprocha Patroclo a Héctor, no es tanto la marca de un ordinal, como en el tercer contingente o el tercer premio, sino la nota de un tercero en un orden decreciente de nobleza, donde la causa primera y verdadera es la producción del Dios; la causa segunda y que participa de la primera sin poderse equiparar a ella es la del hábil artesano o productor; la causa tercera y última, mera apariencia de una producción, es la del imitador. Dentro del argumento homérico el hecho de que Héctor se halle en esta posición es indicación fiable de que el favor de los dioses lo abandona y que su fin está cerca.

La producción en apariencia de un mundo entero tiene como referente primero el Escudo de Aquiles, donde con su verbo el poeta hace "todo cuanto brota de la tierra", así como "todos los seres vivos, incluido él mismo", junto con "la tierra y el cielo y los dioses y todo lo que hay en el cielo y bajo tierra en el Hades" (*República* 10.596c). Ahora bien, en continuidad con la estrategia argumentativa ya mencionada de insistir en la producción artesanal como instancia pedagógica, mas no exhaustiva, del orden que comprende los tres ámbitos conformados por la realidad en sí, la cosa empírica y la imitación, en este punto el arte imitativo se centrará en particular en la imitación de actividades artesanales:

> Así, decimos que el pintor nos pintará un zapatero, un carpintero y los demás artesanos, sin entender nada de las artes de estos hombres; y, no obstante, si es un buen pintor, podrá, pintando un carpintero y mostrándolo desde lejos, engañar a niños y hombres necios con la ilusión de que es un carpintero de verdad. (*República* 10.598b-c)

Esta observación hace pensar en el diálogo *Ion*, donde llevado por las preguntas de Sócrates el rapsoda Ion examina si las diversas artes mencionadas por el poeta, como la conducción de carros (*Ion*, 537a-b), la medicina (*Ion*, 538b-c), la pesca (*Ion*, 538d), la adivinación (*Ion*, 538e-539d) e incluso la estrategia (*Ion*, 541b), son diferentes del propio arte del poeta o no; es decir, busca determinar si el poeta, ya que habla de todas las artes, está en posesión del conocimiento de todas ellas, con lo que el arte poético vendría a ser una suerte de arte de las artes, que es lo que cree el propio Ion antes de ir retractándose de dicha posición, acuciado por la interrogación socrática. Es cierto, entonces, que el pintor puede muy bien representar un ser natural, por ejemplo un racimo de uvas (*Ilíada* 18.561-562), de modo que engañe a alguien incauto, haciéndolo pensar que se encuentra ante el propio objeto y no ante una imitación suya, pero sin que este tipo de casos quede excluido, como bien lo hace notar Sócrates —"y lo mismo todos los demás imitadores", 10.597e; "¿y otro tanto sucede con lo demás?", 10.598a—, la reflexión se dirige al caso específico de las artes *precisamente* porque la imitación es un arte. Se trata, entonces, de dilucidar cuál es la naturaleza propia de este arte imitativo *cuando* hace una imitación de las artes, pues solo entonces podrá esclarecerse de qué tipo de arte se trata. Mediante esta indagación recursiva se establece una delimitación *vertical* del arte imitativo frente a las demás artes, con lo que puede otorgársele el sentido justo a la pretensión de que Homero ha sido el educador de Grecia, no por cierto con el enfoque ingenuo del rapsoda Ion, que podía creerse experto en todas aquellas artes de las que habla la poesía homérica. A partir de estas consideraciones, Sócrates enuncia una conclusión respecto del arte imitativo que será decisiva para la recta comprensión de la argumentación subsiguiente:

> Y creo, amigo, que sobre todas estas cosas nuestro modo de pensar ha de ser el siguiente: cuando alguien nos anuncie que ha encontrado un hombre entendido en todos los oficios y en todos los asuntos que cada uno en particular conoce, y que lo sabe todo más perfectamente que cualquier otro, hay que responder a ese tal que es un simple y que probablemente ha sido engañado al topar con algún charlatán o imitador, que le ha parecido omnisciente por no ser él capaz de distinguir la ciencia, la ignorancia y la imitación. (*República* 10.598c-d)

Igual que ocurría en el diálogo *Ion*, solo que ahora con mayor énfasis y con un propósito muy determinado y, por así decirlo, más serio, Sócrates reconoce que solo la obra de arte imitativa puede presentarse como una compilación de todas las artes, precisamente porque puede acogerlas a todas, así sea como imitación, y advierte a la vez que constituye un error de juicio tomar dicha obra como guía efectiva y fiable para el conocimiento del asunto propio de aquellas artes. A partir de aquí, la argumentación de Sócrates se dirige a mostrarle a Glaucón que en las artes imitativas no hay conocimiento de ningún tipo (*República* 10.598d-601b), ni siquiera una opinión recta (*República* 10.601b-602b), con lo que se confirma que la imitación se sitúa en un tercer lugar respecto de la verdad, lo que trae ciertas consecuencias para el alma que se pone así bajo el dominio de su parte irracional (*República* 10.602c-606d), sin atender al gobierno de lo mejor que hay en ella, la justicia y las demás virtudes. Este razonamiento parece expedito y, sin embargo, se encuentran a lo largo del texto una serie de anotaciones, casuales al parecer, que obligan a una interpretación diferenciada, destacándose en especial un bloque de observaciones fundamentales (*República* 10.606e-607e) que se interponen entre esta cadena argumentativa y la conclusión final (*República* 10.608a-b). A continuación se hará la exposición de cada uno de estos argumentos para ver cuál es su propósito y cuáles las matizaciones que el filósofo va aportando en cada paso.

El argumento respecto de que en las artes imitativas no hay conocimiento de ningún tipo procede en conformidad con la conclusión ya enunciada acerca de quien asegure presentarse como versado en todas las artes y técnicas. En este punto, Sócrates le propone a Glaucón examinar el género de la tragedia, en particular a Homero, su guía, mediante la siguiente pregunta:

> Por tanto —proseguí—, visto esto, ¿no habrá que examinar el género trágico y a Homero, su guía, ya que oímos decir a algunos que aquéllos conocen todas las artes y todas las cosas humanas en relación con la virtud y con el vicio, y también las divinas? Porque, dicen, el buen poeta si ha de componer bien sobre aquello que compusiere, es fuerza que componga con conocimiento o no será capaz de componer. (*República* 10.598d8-e4*)

El propósito de Sócrates consiste, pues, en examinar si, *por un lado*, quienes esto sostienen —no se dice quiénes sean— no han quedado engañados al encontrarse a tales imitadores sin percatarse de que sus obras se hallan a triple distancia del ser, al no componer sino meras apariencias, en ningún caso nada real, o si, *por el otro lado*, aquellos tienen razón en lo que dicen y, en realidad, los buenos poetas sí conocen del tema sobre el que componen, razón por la cual son aclamados por la multitud.

En todo caso, hay varios aspectos que llaman la atención en el enfoque aquí adoptado. En primer lugar, Sócrates reitera la comunidad que se da entre Homero y los autores de tragedias (10.598d), de los cuales aquel es su guía, comunidad que había constituido el punto de partida de toda la reflexión al comienzo del libro 10 (595b-c) y que volverá a afirmarse en el pasaje decisivo en la conclusión de la argumentación (10.607a). Como ya se mencionó, la copertenencia que en este estudio se afirma entre Homero y los autores de tragedias parece apuntar al hecho de que Sócrates considera que él mismo está involucrado en el examen en cuestión, "por el cariño y reverencia que desde niño siento por Homero" (*República* 10.595b), lo que impide que se entienda el conjunto del argumento como un análisis objetivamente imparcial.[16] Hay que mencionar, en segundo lugar, que ahora queda claro el procedimiento indirecto que ha seguido Sócrates. No asevera, en efecto, que la poesía imitativa es engañosa por presentarse como experta en todas las artes, sino que enuncia que si alguien afirma que ha encontrado a un hombre perito en todas las artes, ese tal seguramente está siendo engañado por procedimientos imitativos (*República* 10.598c-d). En correspondencia con ello, ahora se trata de examinar lo que *otros* dicen, a saber, que hay unos que conocen todas las artes y lo relativo a virtudes y vicios y a lo divino, puesto que, continúan diciendo, al ser buenos poetas necesariamente conocen aquellos temas respecto de los cuales versan sus composiciones; si no fuera así, simplemente no podrían componer. En tercer lugar, es decisivo dejar constancia de que la función de las artes ha sido preparatoria para la verdadera temática a la que se dirige Sócrates en este examen, a saber, "las cosas humanas en relación con la virtud y el vicio, y también las divinas" (*República* 10.598e). Hay que hacer notar que hasta la conclusión respecto del pintor que pintaba a zapateros y carpinteros y a los demás artesanos sin conocer nada de dichas artes (*República* 10.598b-c), el argumento de Sócrates era directo. El cambio en el modo de argumentación parece confirmar que *ahora* Sócrates queda involucrado de algún modo en el examen que él mismo lleva a cabo. La no mención de quiénes son aquellos que sostienen esta tesis abre un espacio de ambigüedad que permite entender que Sócrates es hasta cierto punto uno de esos hombres, pero lo intrincado del argumento obliga a realizar una consideración muy cuidadosa de este punto. La razón que esos hombres dan —no que da Sócrates, como sugieren muchas traducciones[17]— es que es necesario que el buen poeta, si va a

16 Compton (1990) ofrece una intrigante reflexión sobre la comunidad que se da entre Homero y Esopo, como poetas, y Sócrates, también como poeta, que al ser rechazados por sus ciudades atraen sobre estas la propia desgracia de su ausencia. Así, para entender el Homero de *República* 10 —de quien aquí se habla más en términos de su profesión que de su poesía— y su relación con Sócrates, hay que tener a la vista la vida de Homero, en particular la de Pseudo-Herodoto (West 2003, 354-403).

17 Véase Anexo: República 10, 598d8-e4.

componer bien, lo haga con conocimiento del tema sobre el cual versa su composición; en caso contrario, *no podrá* componer; Sócrates, en cambio, ha aseverado que el buen pintor puede pintar a los artesanos "sin entender nada de las artes de estos hombres" (*República* 10.598c). Por la insistencia en el buen pintor, en el buen poeta, en el buen componer, queda descartado que en el argumento puedan colarse referencias a malos pintores o a malos artistas o malas obras de arte; aquí no puede apelarse a ese recurso facilista. Esos hombres descartan que si la obra de arte es buena, el artista no conozca el tema sobre la cual versa; si lo desconociera, simplemente no lo habría podido producir. Sócrates afirma, por el contrario, que una buena obra de arte se produce en ausencia del conocimiento de su tema propio; tal desconocimiento es incluso una condición necesaria para la producción de la obra de arte que, en cuanto imitativa, tiene vocación de universalidad. Estas dos posturas parecen marcar, entonces, una disyuntiva irreconciliable *si* la cuestión central bajo examen fuese la cuestión de las artes, *pero si*, como se ha anotado, la argumentación ahora efectivamente se ha deslizado hacia el tema de los asuntos humanos en relación con la virtud y el vicio, la disyuntiva no solo parece salvable, sino que va a ir resolviéndose a favor de la primera rama de la alternativa, lo que dicen esos hombres, pues el buen poeta ha de conocer bien los asuntos humanos en relación con la virtud y el vicio para componer buenos poemas al respecto. El propósito, entonces, de utilizar ahora un estilo indirecto es el de permitir el paso argumentativo de la cuestión de las artes a la cuestión de los asuntos humanos, asunto en el cual Sócrates se halla directa y personalmente involucrado con Homero, según lo ha reconocido al comienzo de la argumentación (*República* 10.595b).

A partir de esta instancia interpretativa resulta claro que el texto comienza a moverse en una calculada ambigüedad entre la imitación de las artes y la imitación de los asuntos humanos, donde la primera no puede sino constituir un engaño situado en el tercer lugar a partir de lo real, mientras la segunda va a quedar referida a los hombres que tanto producen la obra de arte como a los que la reciben. En la siguiente pregunta de Sócrates a Glaucón ya puede detectarse la ambigüedad señalada:

> ¿Piensas, pues, que si alguien pudiera hacer las dos cosas, el objeto imitado y su apariencia, se afanaría por entregarse a la fabricación de apariencias y por hacer de ello el norte de su vida como si no tuviera otra cosa mejor? (*República* 10.599a-b)

En la formulación de esta pregunta late la distinción entre los tipos de objetos que se imitan, pues si se trata de las artes, es improbable, por no decir que imposible, que el artista tenga la capacidad de fabricar el objeto imitado, ya no una cama o una mesa, sino los dioses, los héroes, los cielos, el Hades, y también los

propios hombres en sus diversas ocupaciones. En este caso, el buen pintor y el buen poeta pueden encontrar una justificación suficiente para la fabricación de su obra en la imposibilidad señalada. Pero si el imitador puede hacer ambas cosas, sí es cuestionable que se dedique a la fabricación de apariencias. El texto no lo dice así, pero este reproche puede leerse en el sentido de que en tal caso es cuestionable que el imitador se dedique a la fabricación de *meras* apariencias, ya que esa determinación viene implicada en la precisión adicional de que ese artista hace de ello el norte de su vida, como si no tuviera nada mejor que hacer. Si no se tratara de meras apariencias, esta precisión caería en el vacío. Ante la respuesta negativa de Glaucón, Sócrates completa el argumento sobre la línea interpretativa anunciada:

> Por el contrario, opino que, si tuviera realmente conocimiento de aquellos objetos que imita, se afanaría mucho más por trabajar en ellos que en sus imitaciones, trataría de dejar muchas y hermosas obras como monumentos de sí mismo y ansiaría ser más bien el encomiado que el encomiador. (*República* 10.599b)

Ahora la reflexión se mueve con toda claridad en el terreno del artista que conoce el objeto que imita; aunque no se especifique todavía, este objeto ya no es el de las artes, sino el de los asuntos humanos. De este poeta no se dice ciertamente que *no* vaya a producir imitaciones, sino que va a trabajar más en sí mismo que en obras externas, de forma tal que sea él quien reciba un mayor elogio y no tanto la obra producida. Pero se está hablando del mejor artista, del mejor poeta, de aquel que conoce el objeto que imita y que lo conoce de un modo tan completo en su propia vida que justo por ello puede fabricar esa imitación. El tiempo verbal que se usa no indica que ello no ocurra o que no pueda ocurrir sino, más bien, expresa una condición general que está siendo objeto de examen. Ante el asentimiento de Glaucón, Sócrates procede a mostrar sus cartas. Ni a Homero, ni a ningún otro poeta, dice, hay que pedirle cuentas del arte médico ni de ninguna de las otras artes; "dejemos eso" (*República* 10.599c). Se concluye así el desplazamiento de la argumentación que ha comenzado un par de párrafos atrás: el examen de las artes ha servido como medio heurístico para plantear la reflexión en el campo propio del interés de Sócrates, los asuntos humanos, las virtudes y los vicios. Ahora hay que interrogar a Homero "sobre las cosas más importantes y hermosas" (*República* 10.599c), las guerras, las ciudades, la educación, esto es, las cosas propiamente humanas. Para ello, el procedimiento adoptado por Sócrates es de nuevo el recurso indirecto; es decir, que Sócrates se pone en la posición de un tercero que se dirige al vate:

> Es justo que nos informemos de él preguntándole: "Amigo Homero, si es cierto que tus méritos no son los de un tercer puesto a partir de la verdad, si no eres un fabricante de apariencias al que definimos como imitador, antes bien, tienes el segundo puesto y eres capaz de conocer qué conductas hacen a los hombres mejores o peores en lo privado y en lo público, dinos cuál de las ciudades mejoró por ti su constitución". (*República* 10.599d)

Ya se ha visto en esta reflexión que el discurso indirecto opera como recurso mediante el cual Sócrates mismo se sitúa como parte de lo afirmado, no en una identificación completa, sino como medio que prepara las transiciones y sirve para el desarrollo del argumento. Con la expresión "amigo, Homero", Sócrates reconoce el afecto que siente por el poeta, afecto que ahora se manifiesta en una revelación sorprendente, pero que se ha preparado con todo cuidado: Homero no se halla en el tercer lugar a partir de la verdad, sino en el segundo, esto es, en el puesto de aquel que si bien es imitador, imita empero la realidad misma, no una copia de ella (*República* 10.597a), lo que muestra su conocimiento de dicha realidad, en este caso de los asuntos humanos, las conductas de los hombres, cómo ser mejor en lo privado y en lo público. Quizás se objete a esta lectura que la continuación del pasaje muestra que Sócrates se propone exactamente todo lo contrario, es decir, que como Homero no ha logrado darle la constitución a ninguna ciudad, ello es prueba de que no conoce los asuntos humanos ni ocupa, por ende, ese segundo lugar en el orden de la producción. Esta objeción ignora, sin embargo, el delicado y preciso desarrollo de la argumentación, centrada ahora en los asuntos humanos, el sentido del discurso indirecto, las declaraciones de afecto de Sócrates hacia Homero, el reconocimiento de que Sócrates mismo se halla involucrado en el razonamiento que propone. Es cierto que Homero no puede mostrar ninguna ciudad que se haya mejorado por la adopción de sus enseñanzas, como sí ocurrió con el lacedemonio Licurgo y con el ateniense Solón; eso no lo afirman "ni siquiera los propios homéridas" (*República* 10.599e), como dice Glaucón, es decir, los presuntos descendientes institucionales de Homero. Pero, precisamente, no cabe entender esta admisión como refutación de aquello que acaba de afirmarse de Homero, sino como confirmación de lo mismo; en otras palabras, que como poeta Homero sea conocedor de los asuntos humanos no es algo que pueda probarse por su éxito en el orden político. Lo que aquí se refuta es que el conocimiento de lo humano pueda trasladarse o reducirse al régimen político, no que no haya conocimiento de lo humano.

Sócrates acumula sobre la cabeza de Glaucón otras objeciones a la idoneidad de Homero como maestro de los asuntos humanos, puesto que ninguna guerra se ha luchado y ganado siguiendo sus consejos (*República* 10.600a), ni hay inventos o artilugios derivados de su poesía, al contrario de lo

que ocurre con Tales de Mileto (*República* 10.600a), ni sirvió como base para la constitución de una comunidad de vida, como Pitágoras (*República* 10.600a-b), ni ha sido maestro de la educación pública, contando por ello con numerosos discípulos, como Protágoras o Pródico (*República* 10.600c-d). La serie de estas comparaciones tendría que haber puesto a Glaucón en alerta sobre el propósito que Sócrates persigue aquí, pues cada ejemplo es más extremo que el anterior, ya que partiendo de los casos plausibles de los legisladores, Licurgo y Solón, pasando por los de los estrategas, luego por los del inventor, Tales, y el líder de una comunidad, Pitágoras, se llega a los sofistas, Protágoras y Pródico, presentados aquí como educadores. ¡Homero no es ni siquiera como un sofista! Y esto, que debería ser motivo de orgullo, se torna en acusación. Como Glaucón no se da por enterado de lo que ocurre, Sócrates aprovecha la situación para enunciar una primera conclusión de la mano de la comparación con el pintor:

> ¿Afirmamos, pues, que todos los poetas, empezando por Homero, son imitadores de imágenes de virtud o de aquellas otras cosas sobre las que componen; y que en cuanto a la verdad, no la alcanzan, sino que son como el pintor de que hablábamos hace un momento, que hace algo que parece un zapatero a los ojos de aquellos que entienden de zapatería tan poco como él mismo y que sólo juzgan por los colores y las formas? (*República* 10.600e-601a)

De modo significativo, la conclusión se formula como una pregunta, a la que Glaucón asiente “sin ninguna duda”, pero no toma en cuenta el retroceso que ha sufrido la argumentación y que el propio Sócrates hace notar. La referencia al zapatero (*República* 10.598b) es de propósito engañosa, tal como la técnica del pintor que hace aparecer un zapatero solo ante los ojos del ignorante en asuntos de zapatería. Este engaño se refuerza con la expresión adverbial que crea en el discurso un efecto de perspectiva equivalente al pictórico, “de que hablábamos hace un momento”, con lo cual se obvia la cuidadosa distinción que se había introducido después de la mención del zapatero y del carpintero, esto es, entre los asuntos humanos referentes a la virtud y al vicio y las demás cuestiones de las que tratan los poetas. En conclusión, remata Sócrates, el poeta usa el metro, el ritmo y la armonía a modo de colores con los cuales imita aquellos temas de los que no tiene conocimiento alguno, “sea sobre el arte del zapatero o sobre estrategia o sobre otro cualquier asunto” (*República* 10.600a-b), donde la expresión oculta con todo cuidado la referencia a los asuntos humanos, dejando solo ver la cuestión de las artes. Sin su coloración musical y dichas por sí mismas, le dice Sócrates a Glaucón, ya sabe cómo se muestran las palabras de los poetas: “alguna vez lo habrás observado” (*República* 10.601b). La alusión de estas palabras no deja de ser enigmática y se ha señalado como posible referente el ejercicio que

ya hizo Sócrates con Adimanto de repetir el comienzo de la *Ilíada* hablando en prosa, "pues no soy poeta" (*República* 3.393d). En aquella situación, Sócrates se proponía enseñarle a Adimanto la diferencia entre imitación y narración, donde el uso de la narración despojada del metro sirve a la vez para disipar la impresión de imitación que el poeta quiere por todos los medios suscitar en su oyente. Si este es, en efecto, el referente de la alusión de Sócrates, ello significa que con los tintes musicales se constituye la imitación y que sin ellos la obra del poeta deviene narración. Como mera narración, las palabras del poeta pierden cualquier posibilidad de imitación de aquellas artes de las que él mismo es ignorante. La ilusión se desvanece. Pero si bien se deshace el encantamiento de la poesía, no hay que perder de vista que Sócrates tiene bajo su mando las creencias de Glaucón, que al haber olvidado la distinción entre el dominio de las artes y el de los asuntos humanos, asiente sin reservas a la conclusión de que el poeta imitativo no tiene conocimiento alguno de aquello que imita. Pero si en la poesía no hay conocimiento verdadero, ¿quizás haya en ella al menos una opinión recta? Ahora la atención de Sócrates se dirige a dilucidar esta pregunta.

¿Qué quiere decir que el imitador entiende, ya que no de la realidad, al menos sí de las apariencias? La formulación de esta pregunta apunta a su refutación. En efecto, mal puede entender de las apariencias quien no entiende de la realidad, puesto que la captación de la apariencia *como* apariencia supone que puede distinguírsela de la realidad y quien así procede tendría que, de algún modo, entender de la realidad, supuesto que no se ha admitido. Para el abordaje de la cuestión, Sócrates traza una segunda distinción entre el que utiliza un objeto, el que lo fabrica y el que lo imita. El que lo utiliza tiene conocimiento del objeto, es el más experimentado y comunica al fabricante todo lo referente al uso del objeto. A partir del reporte del usuario, que es quien conoce el objeto, el fabricante forma una opinión recta respecto de él. El imitador, empero, que ni utiliza ni fabrica el objeto, no tiene por ello ni conocimiento cierto ni opinión recta respecto del objeto. Su acción imitadora se orienta, entonces, por el parecer de quienes son ignorantes en una cosa y otra. La conclusión parece clara, y en ella concuerdan Glaucón y Sócrates, según este dice:

> Parece, pues, que hemos quedado más o menos de acuerdo en esto: en que el imitador no sabe nada que valga la pena acerca de las cosas que imita; en que la imitación no es cosa seria, sino una especie de juego; y en que los que se dedican a la poesía trágica, sea en yambos, sea en versos épicos, son todos unos imitadores como los que más lo sean. (*República* 10.602b5-10*)

Parece, entonces, que Sócrates y Glaucón concuerdan "más o menos" (*epieikô̱s*) en que el imitador ni conoce ni tiene opinión recta sobre las cosas que imita;

en que la imitación no es una ocupación seria, pues ni usa ni fabrica el objeto en cuestión, sino que juega con sus simulacros, a la manera de los niños (*paidián*); y en que quienes se dedican a la poesía trágica, sea en el verso propio de la tragedia, el yambo, sea en el verso propio de la épica, el hexámetro, son imitadores del mayor modo en que se puede serlo. Aparte de hacer notar las diversas salvedades ("parece"; "más o menos") con las que se formula esta conclusión, salvedades gracias a las cuales Sócrates y Glaucón pueden llegar a concordar, hay que tener presente que este argumento se construye a partir de meras instancias artesanales, las riendas y el freno (10.601c), la flauta (10.601d), temas respecto de los cuales ya se han mostrado las limitaciones del proceder imitativo. Como el imitador ni utiliza ni produce el objeto que imita, su relación con él no puede pasar de ser una entretención, una especie de juego, lo que de suyo no tiene que suscitar juicios peyorativos, si se recuerda que en no pocas ocasiones Sócrates se presenta como en juego y es atacado por ello por los sofistas. En fin, se declara que quienes se dedican a la poesía trágica en general, sea como tragedia, sea como épica, son los mayores imitadores de todos, lo que de nuevo no puede tomarse a la letra como una acusación descalificadora, no al menos si el objeto de la imitación ya no es el de las artes sino el de los asuntos humanos. Se trata, pues, de una aseveración concluyente solo en apariencia, cuyas afirmaciones, proclamadas con tanta severidad, resultan ser o indiferentes a la verdadera cuestión bajo examen, o incluso hermosamente compatibles con ella, como puede ser la relación entre imitación y juego o la afirmación de que Homero y la tragedia son los mayores imitadores de todos, lo que viene a significar que la poesía ocupa el primer puesto en el rango de todas las artes imitativas.

A partir de este doble examen, el del conocimiento y el de la opinión de las artes imitativas, Sócrates procede a reiterar que el objeto de la imitación se halla en el tercer lugar a partir de la verdad (*República* 10.602c), lo que sirve de confirmación para un resultado provisional que no había sido objeto de una argumentación suficiente (*República* 10.597e). Esta constatación le permite a Sócrates continuar el hilo argumentativo propuesto al comienzo del libro 10, cuando la cuestión de la poesía imitativa se vinculaba al estudio del alma (*República* 10.595a-b). No se trata, pues, de un giro de la argumentación, sino de una profundización de ella, que ha sido preparada por la distinción entre la imitación de las artes y la imitación de los asuntos humanos. Ahora bien, como tercera en su orden, la imitación afecta aquella parte del alma "que se aparta de la razón" (*República* 10.603a), no a la propia razón, que puede discriminar las ilusiones que le presenta la imitación mediante las operaciones de medir, contar y pesar (*República* 10.602d). El arte imitativo es, pues, algo inferior y al conjugarse con la parte inferior del alma no puede generar sino algo inferior (*República* 10.603b). Esto que se ha argumentado para las apariencias que produce la pintura

va a profundizarse más despacio para la poesía imitativa, puesto que ya no puede creerse solamente en su "analogía con la pintura" (*República* 10.603b). Este tomar distancia de la pintura viene a confirmar que la imitación de las artes tiene una función heurística en relación con la poesía, pero ahora que empieza la parte más seria del examen del alma en la imitación, hay que abandonar dicha guía. Para el estudio de la poesía imitativa se establece la siguiente proposición:

> Sostenemos que el arte imitativo imita hombres en acción, realizando actos forzosos o voluntarios, y, si a causa de ellos suponen que les va bien o mal, se ponen tristes o contentos. (*República* 10.603c5-8*)

Esta proposición resultará central para el examen de la imitación poética. Nótese, ante todo, que la imitación poética no habla de las artes sino de las acciones del ser humano, lo que se encuentra en conformidad con la distinción trazada en la sección anterior entre la imitación de las artes y la imitación de los asuntos humanos. Las acciones en cuestión pueden ser forzosas o voluntarias, lo que quizás pueda relacionarse de un modo muy amplio con los géneros de la tragedia y de la épica, respectivamente. Según sea el resultado que los hombres suponen que tienen dichas acciones, estarán tristes o contentos. Esta breve proposición incluye todo lo esencial en relación con la imitación poética. Ocurre, empero, que en el espectador pueden darse muy diversas posiciones en relación con esos hombres, puesto que "nuestra alma está llena de miles de contradicciones" (*República* 10.603d). Dada esta situación, habrá que examinar qué efecto tiene la imitación poética sobre el alma del hombre. Tómese para ello a un hombre moderado que ha sufrido una desgracia. Este hombre sobrellevará la pérdida mejor que otro hombre, no por cierto porque no sienta nada, "por ser esto imposible" (*República* 10.603e), sino porque puede moderar su dolor. Esta moderación, sin embargo, será diferente cuando el hombre esté en público que cuando se encuentre en privado, pues en el primer caso la razón y la ley lo llevan a ser moderado, mientras que en el segundo, su propio pesar lo arrastra al dolor, dejando de lado la moderación. Este comportamiento diferenciado ocurre porque en cada caso hay una parte distinta del alma que toma el mando de la totalidad de la acción del hombre, la parte racional en el primero, la parte irritable en el segundo. Ahora bien, indica Sócrates,

> uno de esos elementos, el irritable, admite mucha y variada imitación; pero el carácter reflexivo y tranquilo, siendo siempre semejante a sí mismo, no es fácil de imitar ni cómodo de comprender cuando es imitado. (*República* 10.604d-e)

Con esta declaración se precisa, entonces, la relación entre el alma y la imitación: el hombre cuyas acciones vienen regidas por el elemento irritable del alma es susceptible de una mayor y más variada imitación; aquel hombre, en cambio, en el que rige el elemento racional, no se presta con facilidad a la imitación, ni esta es fácil de comprender. Hay, pues, una cierta afinidad entre el arte imitativo y la parte irritable del alma, lo que conducirá, no necesariamente, pero sí en la mayoría de los casos, a que la imitación verse sobre acciones originadas en la parte inferior del alma, deviniendo así imitación de acciones exageradas y desproporcionadas, en todo caso, inadecuadas para ser ejecutadas en público. Por el contrario, el hombre en quien rige la parte reflexiva del alma todavía es susceptible de imitación, pero esta es difícil tanto de realizar como de interpretar, lo que tiene como consecuencia que no sea popular en las festividades públicas ni en el teatro. En consecuencia, el poeta imitativo se centrará sobre todo en desarrollar el arte fácil y popular, por lo que no se le puede recibir en una ciudad que deba ser regida por buenas leyes, ya que al exaltar la parte irritable del alma debilita la razón y acaba con ella (*República* 10.605a-b). Esta conclusión parece tan clara como para no admitir matización alguna. Sin embargo, hay que llamar la atención a que en el conjunto de la argumentación se ha mencionado al hombre moderado, que puede muy bien, en privado, comportarse en forma desmesurada, toda vez que es imposible suprimir los sentimientos de pesar del ser humano ante una pérdida mayor, asunto que debe articularse con el tema de la imitación del hombre reflexivo, imitación que bien puede ser difícil, tanto en el orden de la producción como en el de la recepción, pero siempre es posible. Si se toma en cuenta lo dicho acerca de la imposibilidad de admitir la imitación popular en una ciudad regida por buenas leyes, ya que va en contra de la razón, bien puede pensarse que la imitación del hombre moderado *debería* ser admitida en esa ciudad por el motivo exactamente contrario, ya que es conforme a la razón.

Sin embargo, Sócrates todavía guarda una sorpresa para Glaucón:

> Pero todavía no hemos dicho lo más grave de la poesía. Su capacidad de insultar a los hombres de provecho, con excepción de unos pocos, es sin duda lo más terrible. (*República* 10.605c)

Para fundar esta acusación, Sócrates le manifiesta a Glaucón que cuando Homero o alguno de los otros poetas trágicos imita a uno de sus héroes que se halla agobiado por el pesar, lo presenta en medio de quejas y lamentos, "entonces gozamos, como bien sabes; seguimos, entregados, el curso de aquellos afectos y alabamos con entusiasmo como buen poeta al que nos coloca con más fuerza en tal situación" (*República* 10.605d). Queda patente por qué esta

acusación es la más grave que puede hacérsele a la poesía imitativa: Sócrates, en efecto, ha sucumbido a dicho encanto. Ahora el filósofo no oculta su gusto por la buena poesía, en la que se solaza con las alternativas por las que atraviesan los héroes. El tono de la argumentación vuelve a ser personal, como lo era al comienzo. Sócrates, por supuesto, no es de aquellos espíritus que se descompongan en público ante una desgracia (*República* 10.603d-e); Sócrates es moderado. Pero su moderación no riñe con su gusto por la poesía de Homero y de los autores de tragedias. El hombre moderado, de carácter reflexivo, difícil de imitar, resulta ser el propio Sócrates. Moderación no significa impasibilidad. Pero entonces, en alguna medida y con algún número y peso (*República* 10.602d), el filósofo dará paso a acciones regidas por el elemento inferior de su alma; como ya se explicó en otro pasaje del diálogo, la parte racional del alma deriva su fuerza y su motivación de la parte colérica del alma (*República* 4.440e-441a). En este contexto, Sócrates le pregunta a Glaucón respecto de la corrección del comportamiento del tal hombre:

> —¿Y está bien ese elogio —dije yo—, está bien que, viendo a un hombre de condición tal que uno mismo no consentiría en ser como él, sino que se avergonzaría del parecido, no se sienta repugnancia, sino que se goce y se le celebre? (*República* 10.605e)

La respuesta de Glaucón muestra que no ha logrado seguir por completo el razonamiento de Sócrates. Dice Glaucón: "—No, por Zeus —dijo—, no parece eso razonable" (*República* 10.605e6). Pero Sócrates debe en este punto corregir a su amigo: "—Sí lo es —dije—, si lo consideras de este modo" (*República* 10.606a1*). Antes de estudiar la respuesta de Sócrates, hay que tener la mayor claridad acerca de la cuestión bajo examen: se busca entender por qué es legítimo el placer que se siente con la poesía imitativa. Glaucón, en su exceso juvenil, creía que según la posición de Sócrates dicho placer siempre era reprobable, pero Sócrates lo ha corregido en este punto y le propone un abordaje distinto del tema. Se trata de una argumentación decisiva y compleja que pide la cita completa:

> Pensando que aquel elemento que es contenido por fuerza en las desgracias domésticas y privado de llorar, de gemir a su gusto y de saciarse de todo ello, estando en su naturaleza el desearlo, éste es precisamente el que los poetas dejan satisfecho y gozoso; y que lo que por naturaleza es mejor en nosotros, como no está educado por la razón y por el hábito, afloja en la guarda de aquel elemento quejumbroso, porque lo que ve son azares extraños y no le resulta vergüenza alguna en alabar y compadecer a otro hombre que, llamándose de pro, se apesadumbra inoportunamente; antes al contrario, cree que con ello consigue él mismo aquella ganancia del placer y no consiente en ser privado de éste por su desprecio del poema entero. Y opino que

> son pocos aquellos a quienes les es dado pensar que por fuerza han de sacar para lo suyo algo de lo ajeno y que, nutriendo en esto último el sentimiento de lástima, no la contendrán fácilmente en sus propios padecimientos. (*República* 10.606a-b)

En este caso se parte de la condición natural del ser humano, que ha estado sujeto a múltiples padecimientos. Se trata de ese hombre moderado que no ha expresado en público su dolor, sino que, a pesar de serle natural dicho sentimiento, lo ha mantenido bajo control. El elemento del alma donde se da el sufrimiento es justo aquél que logra su satisfacción con la poesía. ¿Qué ha ocurrido? Que aun siendo un hombre moderado, en el ámbito de la poesía, el elemento racional del alma en algún momento afloja la guarda sobre aquello que le está subordinado. En dicha situación, ese hombre moderado ve a un hombre de bien que se queja de un modo inapropiado y entonces se alegra y se compadece con ese hombre, sin avergonzarse por ello. Al contrario, el elemento irritable de su alma siente un placer al que no va a renunciar porque eso significaría despreciar la totalidad del poema. De este modo se conforma un círculo, donde la contemplación de los sufrimientos de otros hace fuerte el elemento irritable de la propia alma, que se vuelve así difícil de mantener bajo control cuando acaecen los propios sufrimientos, donde hay que aclarar que difícil no equivale a que sea imposible, pues ello depende de las circunstancias en que se le ofrezca una salida al lamento. La poesía trágica sirve así como un recurso para la expresión de los propios sufrimientos que han quedado contenidos en la ciudad regida por la ley y la razón. En esta reflexión es importante no perder de vista que su propósito es elogioso hacia el hombre moderado que halla en la poesía el espacio para la expresión de sus propios sentimientos de aflicción. Ahora Glaucón reconoce esto como la pura verdad. Pero Sócrates no se queda allí, sino que amplía la explicación dada a la comedia (*República* 10.606c), al placer sexual, a los deseos y demás apetitos del alma (*República* 10.606d). En consecuencia, la poesía obra como contrapeso de una racionalidad extrema que va contra ciertos principios propios de la naturaleza humana:

> Porque ella [la imitación poética] riega y nutre en nuestro interior lo que había que dejar secar y erige como gobernante lo que debería ser gobernado a fin de que fuésemos mejores y más dichosos, no peores y más desdichados. (*República* 10.606d)

Dentro del espacio de la ciudad y bajo el dominio de la ley y la razón, la tristeza, la alegría, el deseo, deben secarse y ser regidos, pero la poesía, dado que el ser humano no es impasible, riega y nutre aquellas pasiones, que en su ámbito pasan a regir, *todo ello* para que fuéramos "mejores y más dichosos, no peores y más

desdichados", pues, como ya se vio, la sola ley y la razón no se bastan para guiar una vida humana.[18]

A partir de aquí se entiende la conclusión que Sócrates le expresa a Glaucón en relación con la poesía de Homero y con la poesía en la ciudad:

> Así, pues —proseguí—, cuando topes, Glaucón, con panegiristas de Homero que digan que este poeta fue quien educó a Grecia y que, en lo que se refiere al gobierno y dirección de los asuntos humanos, es digno de que se le coja y se le estudie y de que conforme a su poesía se instituya la propia vida, deberás besarlos y abrazarlos como a los mejores sujetos en su medida, y reconocer también que Homero es el más poético y primero de los trágicos. Pero has de saber igualmente que, en lo relativo a poesía, no han de admitirse en la ciudad más que los himnos a los dioses y los encomios de los héroes. Y si admites también la Musa placentera, en cantos o en poemas, reinarán en tu ciudad el placer y el dolor en vez de la ley y de aquel razonamiento que en cada caso parezca mejor a la comunidad. (*República* 10.606e-607a)

Esta es una de las declaraciones más famosas, no solo de la *República*, sino de toda la obra de Platón, e incluso de la filosofía en lo que tiene que ver con la poesía. En este momento, y tras el recorrido efectuado, puede avanzarse una cierta interpretación que le haga justicia a la complejidad del razonamiento. Como ya se indicó, el argumento comprende dos partes. La primera se refiere a la presencia de Homero en la vida humana en general; la segunda, al lugar de la poesía en la ciudad. La declaración de Sócrates comienza con el reconocimiento de una opinión famosa: Homero es el educador de Grecia. Es interesante constatar que este motivo aparece ya sobre el final del conjunto de la argumentación, que se mueve así entre el cariño personal de Sócrates por Homero y la importancia del poeta como educador de Grecia. Es necesario, sin embargo, superar los lugares comunes y precisar el sentido de este dicho dentro del contexto del examen que ha venido haciéndose de la poesía imitativa. Como la aseveración de que Homero es el educador de Grecia (*Hellás*) se da a propósito de la poesía de Homero, hay que estar atentos a las connotaciones homéricas de dicha afirmación. Hace notar Tucídides (1.3) que el primer "heleno" fue Aquiles, el único que en la *Ilíada* es heleno precisamente por gobernar sobre Ftía y la Hélade (*Ilíada*

18 Pradeau (2008, 7), en una argumentación prolija y convincente, expone el lugar necesario que en los *Diálogos* ocupan los afectos en la construcción de la comunidad ética y política: "Ce que la politique ordonne ainsi, elle ne le réduit pas: la fin de la politique est de réaliser l'unité d'un mélange ou d'une mixte, et elle doit accorder, associer, réformer ou modifier ces mœurs et ces affections" ["La política no reduce aquello que así ha ordenado: el fin de la política consiste en lograr la unidad de una mezcla o de algo mixto, y para ello debe hacer concordar, asociar, reformar o modificar estas costumbres y estas afecciones"], —en este sentido, incluso la expresión en privado de los afectos puede entenderse como política en un sentido amplio—.

2.683-684), mientras que a los griegos en general se los conoce como dánaos, argivos o aqueos. A partir de la guerra de Troya crece entre los diversos pueblos griegos la conciencia de una unidad subyacente que va a encontrar expresión en su identificación como sucesores de Aquiles, el "heleno", de modo que ya en Hesíodo se conoce a Grecia como Hélade (*Trabajos y días*, 653).[19] La *Ilíada* ofrece la primera empresa común de los pueblos griegos, por lo que después van a poder identificarse bajo una unidad, tal es la primera tarea educativa de Homero: constituir la identidad de los diversos pueblos griegos. Para esta unidad, por vías que Tucídides trata de esclarecer (1.3), pero que siguen siendo misteriosas, se adoptó el nombre de "Hélade", y para sus habitantes, el de "helenos". No puede pasar desapercibido, empero, que al ser Aquiles el primer heleno, la designación posterior del conjunto de los griegos como helenos viene a querer decir que todos ellos se identifican en la figura de Aquiles, que deviene entonces el héroe arquetípico de Grecia. Así, pues, el estudio que Sócrates recomienda de Homero, como guía de los asuntos humanos, no puede dejar de hacer referencia a Aquiles como primer heleno y referente primigenio de la Hélade. A partir del estudio de la *Ilíada* ha quedado claro en qué sentido Aquiles puede ser entendido como modelo de conducta y de guía de los asuntos humanos, no por cierto por su ferocidad, sino por haberse comprometido con la justicia sin reparar para ello en su propia vida y por haber domeñado la intensidad de sus pasiones en un gesto de humanidad. Las palabras de elogio que Sócrates le recomienda a Glaucón como saludo para los panegiristas de Homero no tienen nada de irónico: "deberás besarlos y abrazarlos como a los mejores sujetos en su medida, y reconocer también que Homero es el más poético y primero de los trágicos". Cuando se toma la *Ilíada* en su totalidad, se constata que la exaltación de los sufrimientos desemboca en la moderación del hombre de bien, por lo que el individuo moderado que ha alabado y compadecido al hombre de bien, sin avergonzarse por ello, puede incluso hacer una afirmación emocional de su moderación. Más allá de esta observación, es importante subrayar que la poesía imitativa de Homero les ha abierto a los griegos el espacio para la expresión de los sentimientos de dolor, alegría, amor, cólera. Homero ha sido educador del sentimiento de los griegos. Pero es inútil buscar en la poesía imitativa los principios del arte de la política, de la ley y del orden de la ciudad. Por ello, como expresiones políticas del orden civil no pueden aceptarse sino los himnos a los dioses y los encomios a los héroes, esto es, aquellos cantos que tienen que ver con la fundación y la preservación del propio orden político. Como ya se vio, la poesía imitativa se relaciona con los asuntos humanos, que en el orden político no pueden lograr la expresión que les es natural, al estar sometidos a la ley y la razón. En el caso del hombre moderado,

19 Véase Nagy (2011b).

la poesía imitativa opera por fuera de la organización política, y ello con independencia de que la organización de los festivales dedicados a Homero y a la tragedia sea tema de Estado, pues el padecimiento y el gozo que se sacan de ella son un asunto estrictamente privado que nada tiene que ver con la irreflexiva satisfacción de las multitudes. Es evidente que en ningún caso puede ocurrir que en la ciudad la ley y la razón sean sustituidas por la Musa placentera, pues sobre dicho fundamento es imposible la construcción de un orden político.

No es, en consecuencia, por otro motivo, sino porque el argumento así lo demandaba, que la poesía se ha dejado por fuera de la construcción del orden político (*República* 10.607b). Sin embargo, se defiende Sócrates, "digámosle a ella, además, para que no nos acuse de dureza y rusticidad, que es ya antigua la discordia entre la filosofía y la poesía" (*República* 10.607b). Se trata de la famosa "antigua querella" entre filosofía y poesía, de la cual Sócrates procede a dar cuatro ejemplos entre "miles de signos" que podrían aducirse de la antigua confrontación entre ambas. La expresión en cuestión de la "antigua discordia" (*palaià diaphorá*) quizás pueda entenderse en el sentido no solo o no tanto de una disputa que ya lleva un tiempo largo, sino, de un modo más fundamental, como una "diferencia primigenia" entre filosofía y poesía. La diferencia, a la vez que comprende el sentido de discordia, de desacuerdo, apunta a una distinción, no tanto que sea antigua en el sentido de vieja, sino, de un modo más preciso, a una diferenciación esencial entre las dos actividades. Empero, no queda claro el sentido según el cual se afirma esta diferencia primigenia entre filosofía y poesía, tal vez tenga que ver con la finalidad esencialmente distinta que cada una cumple dentro de la comunidad humana y la correspondiente diferencia de lugar de cada una en el alma. Los ejemplos que aduce Sócrates para respaldar aquella antigua diferencia parecen apuntar a algún tipo de ataque de la poesía a la filosofía, acusándola de bajeza, impiedad, vanidad y mendicidad (*República* 10.607b-c). Lo que sí parece claro, en todo caso, es que Platón se sitúa por fuera de la disputa, sin negar por ello la diferencia entre las dos empresas. La filosofía de Platón no puede concebirse sin la poesía. En cierto modo, todo el esfuerzo del libro 10 se ha dirigido a buscar los términos de una conciliación posible entre filosofía y poesía, y si bien esta conciliación puede ser precaria y temporal, eso no significa que deba renunciarse a ella. Por eso, continúa Sócrates,

> digamos, sin embargo, que si la poesía placentera e imitativa tuviese alguna razón que alegar sobre la necesidad de su presencia en una ciudad bien regida, la admitiríamos de grado, porque nos damos cuenta del hechizo que ejerce sobre nosotros; pero que no es lícito que hagamos traición a lo que se nos muestra como verdad. (*República* 10.607c)

El famoso y vilipendiado destierro de la poesía no se presenta, en todo caso, como algo definitivo. La poesía misma puede aducir una razón para su presencia dentro de la ciudad, lo que llevará a que se la reciba con alegría, puesto que "nosotros", esto es, Sócrates y sus acompañantes, hombres moderados, perciben la magia que la poesía ejerce sobre ellos y, como ya se decía, no están dispuestos a renunciar a dicho placer al costo de repudiar la totalidad de la obra poética. Esta razón, sin embargo, puede entrar en conflicto —y aquí surge la famosa diferencia— con lo que a esos mismos hombres se les muestra como verdad. En todo caso, frente a la eventual presencia de la poesía en la ciudad no se opone la verdad sino, más bien, el compromiso de respetar lo que se presente como verdad; esto es, los hombres pueden esclarecer su alma para dar acogida a la poesía, no solo por el hechizo que ejerce sobre ellos, sino porque ella misma contribuye a la determinación de la verdad en los asuntos humanos. Por esto, si la poesía misma se ha justificado "en una canción o en cualquier otra clase de versos" (*República* 10.607d), será completamente justo dejarla entrar. Siendo lo justo la seña de identidad de la ciudad rectamente construida, la poesía pasará con pleno derecho a ocupar un lugar dentro de la ciudad. Es interesante hacer notar que esta justificación ha de darse en el lenguaje propio de la poesía, el canto y el metro, por lo que no puede esperarse que se trate de una justificación racional por completo, ya que es propio de la poesía apelar al elemento irascible del alma. Esto supone de parte de quienes reciben su justificación una correspondiente actitud de asumir la conmoción emocional de su propia alma como razón, al menos parcial, para admitir la solicitud de la poesía y acogerla en la ciudad. Si bien la admisión de la poesía en la ciudad requiere de razón, esta debe poderse ofrecer en los términos propios de la poesía; de otro modo, se le estará haciendo una violencia contraria a su naturaleza. Pero, aparte de la poesía misma, los amigos de la poesía tienen "la posibilidad de razonar en su favor fuera de metro y de sostener que no es solo agradable sino útil para los regímenes políticos y la vida humana" (*República* 10.607d). La ciudad de la ley y la razón también impone sus propias condiciones en este litigio. En este caso, la poesía ya no puede hablar a su favor, sino sus amigos, que no van a aducir el placer que suscitan sus cantos, sino la utilidad que se deriva de su presencia para el propio régimen político (*politeía*) y también para la vida humana (*bíos*). Sócrates precisa la actitud con la que se dispondrán frente a estas razones de los amigos de la poesía: "Y escucharemos benevolentemente" (*República* 10.607d10-e1*), puesto que no se trata solo de que la poesía sea agradable, sino también de que sea provechosa. Ahora bien, para emitir su veredicto, el régimen político tendrá que sopesar con mucho cuidado dónde radican las razones de la utilidad de admitir la poesía en la ciudad. Si se toma el enfoque de que el propio régimen como tal debe verse favorecido con la admisión de la poesía, el resultado no podrá ser más desastroso, porque se tendrá o una poesía politizada o se la suprimirá por completo. Por eso, la

formulación de Sócrates incluye la vida humana como una de las ramas de la alternativa de la utilidad, pues la poesía en la ciudad no es útil para el régimen político como tal, pero sí le es útil a la ciudad cuando sus habitantes han recibido los efectos de la poesía. De este modo, queda marcado el trayecto para la conciliación dentro de la ciudad de la diferencia primigenia entre filosofía y poesía. El juicio se está llevando a cabo. Sócrates y sus acompañantes lo realizan en este diálogo paradigmático. El lector los acompaña en ello.

Ahora bien, a Sócrates no le tiembla la mano para proponer que si lo anteriormente expuesto no se cumple, la ciudad bien regida deberá dejar por fuera a la poesía, por mucho amor que se le haya tenido y se le siga teniendo. Esta comparación entre el amor a la poesía y el enamoramiento no es casual, pues con ella se indica el tipo de actitud que la poesía suscita en el alma. Dada la función decisiva que lo erótico cumple en la conformación de la filosofía, puede afirmarse que la poesía viene a ocupar un lugar determinante en la orientación filosófica del alma. No es por casualidad que aquellos diálogos donde el tema de lo erótico pasa a un primer plano, el *Banquete* y el *Fedro*, sean así mismo aquellos donde la poesía ocupa un lugar más destacado. En todo caso, prosigue Sócrates, una poesía que no puede mostrar que es útil, además de agradable, no puede tener la pretensión de ocupar un puesto en la ciudad, pues ello significaría que la ley y la razón ceden por completo frente al gusto y al placer, lo que vendría a equivaler al quiebre del régimen político. Una poesía tal ni es seria ni apunta a la verdad, "antes bien, el que la escuche ha de guardarse temiendo por su propia república interior y observar lo que queda dicho acerca de la poesía" (*República* 10.608a-b). De este modo, el argumento concluye en el mismo punto donde había empezado, en el alma, como lugar donde se ha fundado la república interior (*República* 9.592b), el régimen que ahora decide sobre la admisión de la poesía en su ciudad. La advertencia contra la poesía trivial y falsa no es, sin embargo, la última palabra en este examen. Por el contrario, justo ahora hay que tener presente todo lo que se ha dicho acerca de la poesía. La conclusión del libro 10 y del diálogo en su totalidad será una señal insuperable de la forma como la conciliación entre filosofía y poesía puede todavía llevarse a cabo, donde lo agradable también es útil, de modo que el alma, sin renunciar al placer, pueda aspirar a la justicia.

Con esta sutil e intrincada elaboración del lugar que ocupa la poesía en la búsqueda de la verdad del ser humano queda preparado el camino para la exposición del motivo poético y mítico con el que se cierra el libro 10 y el diálogo como un todo. Como enunciado general con el que se enlaza el estudio de la poesía con la temática propia del diálogo, Sócrates sentencia lo siguiente:

> Grande, pues —seguí—, más grande de lo que parece es, querido Glaucón, el combate en que se decide si se ha de ser honrado o perverso; de modo que ni por la exaltación

> de los honores ni por la de las riquezas ni por la de mando alguno ni tampoco por la de la poesía vale la pena descuidar la justicia ni las otras partes de la virtud. (*República* 10.608b)

De este modo, queda claro que la temática de la poesía forma parte de ese combate en que el alma se decide entre la virtud y el vicio. De este combate se afirma que es mayor de lo que parece, con lo que se señala una alerta para no reducirlo a lo evidente. Lo evidente ya es de por sí algo grande, pues comprende los honores, las riquezas y el poder, cuya exaltación puede conducir al descuido de la justicia y de las demás virtudes. En los libros 8 y 9 de la *República* se ha llevado a cabo el examen de cómo el alma que se excede en la búsqueda de honor, riqueza y poder se pierde a sí misma y lleva con ello a la pérdida de la ciudad toda. El amor inmoderado de la poesía viene ahora a completar, de un modo no evidente, ese conjunto de aspectos que hay que cuidar en el combate por la justicia y las demás virtudes, no sea que por la exaltación de aquellos se pierdan estas. Hay que precisar, eso sí, que con ello no se está propugnando por un rechazo del honor, la riqueza y el poder, como tampoco de la poesía, sino que se advierte contra su exaltación desmedida, que va a conducir, ella sí, al descuido de la justicia y de las demás virtudes. Es importante, entonces, mantener presente que la justicia puede perderse no solo por una afición excesiva al honor, a la riqueza y al poder, lo cual ahora es evidente, sino también por un desafuero en relación con la poesía, lo cual ya no es tan evidente, y es el punto sobre el que Sócrates está marcando un énfasis en este pasaje de transición entre la consideración de la poesía y su ejercicio. El sentido positivo de la aclaración dada en relación con el honor, la riqueza y el poder se encuentra en la *Apología*, donde Sócrates enuncia con toda claridad que "la virtud no procede del dinero, sino que es por la virtud como la riqueza y todo lo demás llega a ser bueno para el hombre, tanto en lo que hace a lo privado como en lo público" (*Apología*, 30b). Esto quiere decir que solo una vez se tienen claros los principios de la justicia y de las demás virtudes, es decir, solo una vez que se obra en la virtud, llegan el honor, la riqueza y el poder a ser un bien para el ser humano, sea en lo público, sea en lo privado. Esto mismo se afirma ahora de la poesía, que solo para el hombre virtuoso será un bien, pero que cuando se la ejercita por sí sola, como si ella pudiera producir el bien del ser humano, esto es, cuando se la exalta fuera de medida, no trae más que el descuido de la justicia y de las demás virtudes. Glaucón no puede menos que estar de acuerdo con lo que afirma Sócrates y estima que "cualquier otro lo estaría también" (*República* 10.608b).

Ahora bien, siendo la virtud un bien, y el mayor de todos, y dado que el bien preserva y aprovecha, los premios de la virtud no pueden limitarse al breve lapso de la existencia temporal, por lo que ha de afirmarse la inmortalidad del alma, sede de

la virtud, y tomar nota de que el vicio no destruye el alma, pues esta siempre puede hacer la elección de tomar la vía de la virtud (*República* 10.608c-611b). Empero, le precisa Sócrates a Glaucón, para saber cómo es el alma en sí misma,

> hay que contemplarla no degradada por su comunidad con el cuerpo y por otros males, como la vemos ahora, sino que hay que percibirla adecuadamente por el raciocinio, tal como es ella al quedar en su pureza, y se hallará entonces mucho más hermosa y se distinguirán más claramente las obras justas y las injustas y todo lo demás que hemos tratado. (*República* 10.611b-c)

Entonces Sócrates pasa a ilustrar la situación actual como se ha contemplado el alma,

> en una disposición tal que, así como los que veían al marino Glauco no podían percibir fácilmente su naturaleza originaria, porque de los antiguos miembros de su cuerpo, los unos habían sido rotos y los otros consumidos y totalmente estropeados por las aguas, mientras le habían nacido otros nuevos por la acumulación de conchas, algas y piedrecillas, de suerte que más bien parecía una fiera cualquiera que lo que era por naturaleza, en esa misma disposición contemplamos nosotros el alma por efecto de una multitud de males.

Y concluye Sócrates, dirigiéndose con nombre propio a su interlocutor, como para subrayar que esta imagen hace referencia a él mismo: "Por ello, Glaucón, hay que mirar a otra parte" (*República* 10.611c-d). En este punto no puede adelantarse una consideración detenida del alcance de esta imagen, pero corresponde indicar al menos los siguientes puntos. El marino Glauco es una denominación particular de la figura ancestral de El Viejo del Mar, con la cual los pueblos de Grecia han honrado al dios marino antes de la aparición del dios Poseidón; esta figura ha adoptado diversas formas particulares y locales, como Nereo, Proteo, Forcis, Glauco y Tritón.[20] Como ya se indicó, en la elección del nombre de "Glauco", Platón hace una referencia a su propio interlocutor, Glaucón, con el ánimo quizás de que sienta de un modo más perentorio que esta larga disquisición acerca de la justicia tiene que ver con él mismo. En todo caso, la descripción que el texto ofrece de Glauco lleva a pensar, primero que todo, en Proteo, El Viejo del Mar que se menciona en el libro 4 de la *Odisea* y que tanto le anuncia a Menelao la suerte de sus demás compañeros de Troya, incluidos su hermano Agamenón y Odiseo, como le da indicaciones precisas para que complete su viaje de regreso (*Odisea* 4.365-571). Que se trata del mismo personaje puede deducirse de la mención que de él hace Eurípides, que retoma la profecía odiseica,

20 Deforge (2004, 308).

pero la pone en labios de Glauco, equivalente entonces a Proteo (Eurípides, *Orestes*, 360-369). Ahora bien, Glauco es un personaje favorito de Esquilo, que le ha dedicado un drama satírico, donde se lo describe también como "una fiera, con aspecto humano, que vive en el agua" (Esquilo, *Glauco marino*, fr. 26 *TrGF* = fr. 57 Mette) y que se halla "incrustado con conchas de moluscos y de ostras" (Esquilo, *Glauco marino*, fr. 59 Mette). Un aspecto adicional decisivo de esta figura es que ha comido de una planta que le confiere la inmortalidad (Esquilo, *Glauco marino*, fr. 29 *TrGF* = fr. 60a Mette), con lo que de mortal ha devenido divino (Esquilo, *Glauco marino*, fr. 54b Mette; Pausanias, 9.22.7). Nótese que la evocación de esta figura le permite a Platón vincular en un mismo movimiento un motivo homérico con un motivo trágico y así hacer palpable la aseveración tantas veces repetida de Homero como primero de los trágicos. Ahora bien, el punto de la referencia a El Viejo del Mar en este momento decisivo de la argumentación del diálogo reside en que "los dioses del tipo de Nereo, Proteo o Glauco, habitan en el seno de elementos marítimos; otorgan una justicia original [...]. Estos dioses patrocinan, de hecho, una justicia del mar, justicia de carácter ordálico, que pertenece al pasado más remoto de las civilizaciones mediterráneas".[21] Entonces, la figura de Glauco no invoca solo la inscripción mítica de la justicia, sino también el llamado al hombre a hacerse inmortal por ella. La recuperación de la forma originaria del alma que propone Sócrates apunta a estos aspectos propiamente filosóficos, donde el despojo de Proteo de la costra marina, que representa la limpieza del alma de todos sus males, va de la mano de la purificación filosófica del propio mito de Glauco.

Esa "otra parte" adonde hay que mirar no es, pues, la de la condición actual del alma, con su "costra térrea, rocosa y silvestre, procedente de esos banquetes a que suele atribuirse la felicidad" (*República* 10.612a), sino a su "amor del saber [*philosophían*]", pensando "en las cosas a que se abraza y en las compañías que desea en su calidad de allegada de lo divino e inmortal y de lo que siempre existe [*aeì ónti*]" (*República* 10.611e). A partir de esta constatación, puede ahora abandonarse aquella estrategia planteada por Glaucón de recurrir al anillo de la invisibilidad como salvaguarda del obrar injusto del alma; en efecto, se ha encontrado que "la práctica de la justicia es en sí misma lo mejor para el alma considerada en sí misma, y que ésta ha de obrar lo justo, tenga o no tenga el anillo de Giges y aunque a este anillo se agregue el casco de Hades" (*República* 10.612b1-4*). Si se recuerda que el casco de Hades lo usa Atenea en su combate con Ares como medio para lograr la invisibilidad (*Ilíada* 5.844-845), puede derivarse de allí no solo una cierta crítica al propio proceder de los dioses en Homero, sino sobre todo a que el alma quiera equipararse con tales estratagemas. Ahora

21 Detienne (2004, 83).

Sócrates, en nombre de la justicia, le pide a Glaucón la restitución de aquel préstamo, a saber, que "el justo pareciera ser injusto y el injusto, justo" (*República* 10.612c), pues es propio de la justicia el mostrarse "tal como corresponde al buen nombre que tiene entre los dioses y los hombres" (*República* 10.612d). A decir verdad, ese préstamo —injusto, en cierto sentido, como ahora puede verse, pero requerido en aras de la argumentación— no es en absoluto necesario en ninguna instancia del obrar del alma, pues es propio de la acción de la justicia que haya conformidad entre los bienes que otorga por su ser y los premios que entrega por su parecer (*República* 10.612d). En otras palabras, si bien el justo puede sufrir afrentas y humillaciones, no las recibirá porque siendo justo tome la apariencia de ser injusto y sea castigado por ello, sino *precisamente* por ser justo, porque como justo tendrá que comparecer ante jueces injustos. Dado que los dioses son jueces justísimos, "nunca será abandonado por los dioses el que se afana en hacerse justo y en parecerse a la divinidad, en cuanto es posible al ser humano, por la práctica de la virtud" (*República* 10.613a-b). Sócrates completa esta alabanza de la vida de la virtud con la presentación de los bienes que después de la muerte aguardan al hombre virtuoso. La inmortalidad del alma no debe, entonces, considerarse tanto como una propuesta metafísica y ni siquiera antropológica, cuanto ética y teológica. Como la justicia desborda los estrechos confines de la vida empírica, no reviste ninguna sorpresa que el filósofo se ejercite en morir y que el estar muerto no sea para él ninguna amenaza (*Fedón* 67e), pues la plenitud de la justicia solo se alcanza por la inmortalidad del alma.

Puede parecer que con estas últimas reflexiones, el discurso se ha alejado de la impronta homérica, pero se trata de una impresión errónea. En efecto, como ya se ha explicado, en la *Ilíada* se vincula la aspiración del héroe por la justicia con la inminencia de su muerte, que él no rehúye, y, en cierto sentido, se presenta incluso una anticipación de la vida reconciliada que en el Hades el héroe llevará con su anterior enemigo. Frente a estos motivos iliádicos, la *Odisea* defiende una concepción de defensa a ultranza de la vida terrena, para lo cual llega hasta la desautorización explícita del compromiso iliádico fundamental en el pasaje central del Apólogo de Alcínoo (*Odisea* 11.488-491). Sócrates es muy consciente de que en este momento preciso de la defensa de la vida justa, en particular después de la muerte, se hace necesario tomar distancia expresa del programa odiseico, tan asociado, por lo demás, a los cálculos pragmáticos de un Giges. Por ello, para enseñarle a Glaucón cuáles son los bienes que la virtud le procura al hombre virtuoso después de la muerte, le ofrece un discurso, que su interlocutor acepta gustoso. Sócrates procede entonces con el relato del Mito de Er, que introduce de la siguiente manera: "Pues he de hacerte —dije yo— no un Apólogo de Alcínoo, sino el de un hombre valeroso, Er, hijo de Armenio, panfilio de nación" (*República* 10.614b2-4*). En estas breves líneas se apiñan numerosas

alusiones que deben hacerse explícitas para acceder al sentido que Platón quiere darle a este relato, al menos en lo que hace referencia a Homero. Hay que decir, primero, que la locución “Apólogo de Alcínoo” (*Alkínou apólogos*), que puede entenderse como “relato de Alcínoo”, es la expresión tradicional con la que se alude al conjunto de los libros 9 a 12 de la *Odisea*, es decir, la larga narración que Odiseo le hace al rey feacio Alcínoo y sus acompañantes del conjunto de peripecias que les acaecieron a él y a sus hombres desde que zarparon de Troya hasta su arribo, solo y desnudo, a la isla feacia, diez años después. Aristóteles lo toma en este sentido:

> También es preciso decir como hechas ya las cosas, que de no haberse realizado producen lástima o terror. Ejemplo es el relato de Alcino, donde se lo cuenta Odiseo a Penélope en sesenta versos. (Aristóteles, *Retórica* III, 16, 1417a13-15)

El Estagirita se refiere a los sesenta versos en los que, en el reencuentro con Penélope, Odiseo le hace a su esposa el recuento de sus experiencias durante los diez años transcurridos después de haber terminado la guerra de Troya (*Odisea* 23.263-284 y 23.306-343); si en sesenta versos Odiseo le cuenta a Penélope el relato de Alcínoo (*ho Alkínou apólogos*), se sigue que este equivale a la narración original que Odiseo le hizo al rey feacio y que se extiende de los libros 9 a 12 de la *Odisea*. Téngase presente ahora, cuando Sócrates se apresta a hablar de los bienes que el alma justa recibe después de la muerte, que el momento culmen del Apólogo de Alcínoo lo constituye la visita de Odiseo al Hades y allí su encuentro con el alma de Aquiles. A pesar de la similitud de las situaciones, o quizás precisamente por ello, Sócrates se apresura a advertirle a Glaucón que lo que le va a contar “no es un Apólogo de Alcínoo”. ¿En qué sentido *no* es el Mito de Er un Apólogo de Alcínoo?

Esta pregunta ha recibido diversos tipos de respuesta, dependiendo de cómo se tome la expresión “Apólogo de Alcínoo”. En el sentido más popular, el “Apólogo de Alcínoo” llegó a entenderse como un discurso largo y frívolo,[22] no para desestimar el relato homérico, sino para contrastarse frente a él, como si se le dijera al narrador de una historia tal, con ironía, que ese es un relato de Alcínoo, sobreentendiéndose en ello un reproche de que como narrador no es ningún Odiseo. Al invocar esta locución, Sócrates estaría advirtiendo que él mismo no es el mejor relator de historias.[23] Esta lectura no ofrece, empero,

22 Diogeniano (II.86) señala: “*Apólogos Alkínoou: epì tô̲n phluáro̲n kaì makroùs apoteinónto̲n lógous*” [“El Apólogo de Alcínoo: un discurso muy extendido acerca de fruslerías”], en Leutsch y Schneidewin (1839, 210); así mismo, Diogeniano (I.79), en Leutsch (1851, 13).

23 “The phrase ‘tale of Alcinous’ became a common expression for a story of tedious length, not as a comment on the original story but as a way of chiding someone by saying, in effect, ‘you’re no Odysseus’. Socrates is thus apologizing in advance for his own weakness as a

ninguna ilustración interesante sobre el mito que va a narrarse; además, sería inusual encontrar en el *corpus* un pasaje donde Sócrates dé a entender de sí mismo que es un mediocre relator de historias, ni siquiera como ironía o como broma, y menos ahora que está introduciendo el gran relato de los bienes que el hombre justo va a recibir después de la muerte. Hay que tener presente que si bien la tradición paremiográfica puede hacer aportes relevantes en ciertos casos, ella no puede tomarse como referente exclusivo o principal para la interpretación primera de un texto. Diogeniano, en particular, que nos transmite el significado paremiológico de la locución "Apólogo de Alcínoo", vivió en el reinado de Adriano, en el siglo II d. C., por lo que no puede asumirse sin más que en la *República* la expresión tenga ya el sentido de un proverbio. En este respecto, es pertinente señalar que Aristóteles, ni en el pasaje ya mencionado de la *Retórica* (III, 16, 1417a13-15) ni en el de la *Poética* (1455a), lugares donde mienta el "Apólogo de Alcínoo", hace alusión alguna a su valor paremiológico, y si bien se trata de un argumento *ex silentio*, poco convincente, la omisión tiene más peso dado el interés del Estagirita en los proverbios y máximas (*Retórica* III, 11, 1413a15ss), de los cuales quiso elaborar una colección, hoy perdida.[24]

Dado lo anterior, parece más acertado entender la advertencia de que el Mito de Er no es un Apólogo de Alcínoo como la ocasión para introducir un contraste real entre los dos relatos, el que se apresta a ofrecer Sócrates y el que hace Odiseo en la corte del rey feacio. Siguiendo este enfoque, algunos comentaristas han señalado que aquí Sócrates contrapone la verdad de su relato a la evidente falsedad de la narración odiseica.[25] No es esta una interpretación admisible sin más, puesto que las razones aducidas para descartar el Apólogo pueden muy bien aplicarse al Mito, ya que cabe considerar ambas narraciones como fabulosas o falseadoras de la realidad. No es dable pensar que Platón desestimara

storyteller" ["La frase 'relato de Alcínoo' llegó a ser una expresión común para describir una narración tediosa y larga, no como un comentario de la narración original, sino como un modo de reprender a alguien diciéndole efectivamente 'tú no eres un Odiseo'. Así, Sócrates se disculpa de antemano por su propia debilidad como narrador"], Sachs (2007, 315, n. 191).

24 "This belief [sc., the need to consult the views of our predecessors], as well as his interest in 'proverbial wisdom', prompted Aristotle to make a collection of Greek proverbs (DL V.26, no. 138; VH 10, n. 129), on the ground that these proverbs are the survivals of a pre literary philosophy" ["Esta creencia (es decir, la necesidad de consultar las opiniones de nuestros predecesores), así como su interés en 'la sabiduría proverbial', llevaron a Aristóteles a armar una colección de proverbios griegos (Diógenes Laercio, *Vidas y opiniones de los filósofos más ilustres*, 5.26, 138; Hesiquio, *Vida de Aristóteles*, 10, 129), sobre la base de que estos proverbios son los sobrevivientes de una filosofía preliteraria"], Chroust (1973, 456 s., n. 166).

25 "Pero aquí Platón parece referirse más bien a la verdad que a la extensión de lo contado, y sin duda apunta especialmente a la Nekyia homérica, una de las aventuras de Ulises allí relatadas y que, naturalmente, considera como enteramente fabulosa" (Pabón y Fernández-Galiano 2006, III, 176, n. 1); "No obstante, en este pasaje Platón parece usarla también para subrayar la verdad de lo que va a exponer por oposición a un relato falseador de la realidad" (Mariño, Mas y García 2009, 608, n. 63).

como falaz el Apólogo de Alcínoo para remplazarlo por el veraz Mito de Er. La clave para desentrañar el sentido de la oposición entre los dos relatos reside, sin duda, en el hecho de que en el centro argumentativo del Apólogo se halle la visita de Odiseo al Hades, puesto que el tema del Mito de Er es precisamente el de los acontecimientos que sobrevienen a las almas después de la muerte. El Mito de Er no es un Apólogo, pues, en el sentido comprehensivo del término, ya que deja de lado el conjunto de las demás experiencias de Odiseo y se concentra en su elemento nuclear, la visita al Hades. Ahora bien, con esto no se está diciendo, por supuesto, que el Mito no es Apólogo porque sea más restringido que este, lo que aparte de simplista, sería inexacto, y hasta falso, toda vez que la visita al Hades se encuentra en el centro del Apólogo y obra metonímicamente por él. Sin embargo, esta constatación sirve para orientar la búsqueda de la contraposición entre los dos relatos. Como ya se ha indicado, ni siquiera la visita al Hades como tal es aquí el objeto del interés de Sócrates, sino más específicamente el encuentro entre Odiseo y Aquiles, entendiendo aquí el alma de Aquiles como Aquiles mismo —observación que se aplica a todos los personajes que desfilan por el Hades—. Es cierto que el Apólogo de Alcínoo puede considerarse como la mentira más elaborada de Odiseo, pero es una mentira que se halla al servicio del propósito poético y del proyecto metapoético del poeta Q. Para su propósito poético, el Apólogo le sirve a Q para resolver el problema de la construcción del poema, cuya acción debe discurrir dentro de un breve término temporal, a la vez que debe referir a un amplio lapso temporal. Esto se logra mediante el procedimiento narrativo, que no puede sino estar a cargo del propio protagonista del poema, único sobreviviente y, por ende, único narrador posible de las experiencias narradas. El proyecto metapoético de proponer un nuevo modelo heroico se resuelve con este mismo movimiento, ya que el débil sentido argumentativo de la visita al Hades —saber por Tiresias la vía de retorno a casa— se disuelve ante el propósito fundamental de crear el espacio de confrontación entre el antiguo héroe iliádico y el nuevo héroe odiseico y allí subordinar el primero al segundo, llevándolo a reconocer la insustancialidad de su compromiso iliádico y, en consecuencia, la propia inanidad del proyecto poético de la *Ilíada*, sobrepujado ahora por el de la *Odisea*. Es cierto que en las palabras de Sócrates se aloja una crítica a la verdad del Apólogo, pero esa crítica no debe tomarse en el sentido trivial del rechazo de una narración fabulosa para abrirle campo a un relato mítico, que para Platón no sería fantástico. Aquí el problema de la verdad tiene que ver con la verdad de las palabras que Odiseo pone en boca de Aquiles. Todo el resto del Apólogo *podría* ser cierto, pero si estas palabras son falsas, ello basta para calificarlo a todo él como falso, pues aquí está en juego la totalidad de la comprensión de cómo debe vivirse una vida humana de cara a la justicia. El Mito de Er, pues, no es un Apólogo de Alcínoo en el sentido de que en él no se va a enmascarar

el compromiso de la justicia por la conservación de un bien aparente y, en todo caso, precario y provisional, como es la salvaguarda de la propia vida. Con esto se aclara también otra alusión presente en la referencia al Apólogo, cual es que este relato no es un Apólogo (*apólogos*), mas sí puede ser una Apología (*apología*), esto es, una defensa, la verdadera defensa de Sócrates, de la cual el breve diálogo la *Apología de Sócrates* no es más que una sinopsis obligada por las circunstancias. De este modo, Sócrates hace suyo el compromiso de Aquiles, tema que precisamente se hará explícito en la *Apología* (28c-d).

En este contexto no hay que dejar pasar una última clave que ofrece la expresión, ya que si bien Sócrates indica que no se trata de un Apólogo de Alcínoo, precisa enseguida que sí es el de un hombre valeroso, esto es, que sí se trata de un "apólogo", es decir, de un relato, pero no de Alcínoo, sino de Er. Así, pues, en definitiva, el mito que va a narrarse sí recibe la calificación de "apólogo", quizás con el significado estricto de un relato referido al más allá, solo que ahora no es de Alcínoo sino de Er. Nótese que en esta expresión hay una variación en el sentido del genitivo, pues mientras que en la locución "Apólogo de Alcínoo", el genitivo "de Alcínoo" (*Alkínou*) puede entenderse como genitivo objetivo, pues indica aquel a quien se dirige el relato, en la locución "Apólogo de Er", el genitivo "de Er" (*E̱rós*) es un verdadero genitivo tanto subjetivo como objetivo, pues el relato lo narra Er (genitivo subjetivo) y él mismo es el protagonista de dicho relato (genitivo objetivo). Este uso claro y evidente del genitivo en la expresión sugerida "Apólogo de Er" se contrapone así al uso implícito y engañoso del genitivo en la expresión "Apólogo de Alcínoo", donde su narrador y protagonista, Odiseo, se mantiene en las sombras. En este otro sentido, el Apólogo de Er no es un Apólogo de Alcínoo. Sócrates, empero, ofrece una pista adicional que debe tomarse en cuenta en este momento; en efecto, dice que este no es un Apólogo de Alcínoo, sino el de un hombre valeroso. ¿Qué indica esta contraposición? ¿Acaso que el hombre del Apólogo de Alcínoo, esto es, su narrador y su protagonista, no es valeroso? De ser ello así, la mentira que constituye el Apólogo de Alcínoo sería expresión inequívoca de cobardía. Ser mentiroso es no ser valeroso; ser mentiroso es ser cobarde. En el contexto del relato que se anuncia, la valentía debe entenderse como el compendio de todas las virtudes, en particular de las cuatro virtudes sobre las que se ha construido la ciudad: valentía, templanza, prudencia y justicia. En el orden del relato, la valentía funciona metonímicamente por todas ellas a partir de la convicción platónica de que, sin ser iguales, las virtudes conforman una unidad: quien es verdaderamente valiente, también ha de ser temperante, prudente y justo; no puede obrarse, por ejemplo, con verdadera valentía, por fuera de la justicia. Por eso, este no es un Apólogo de Alcínoo, sino el de un hombre valeroso, como los comentaristas hacen notar con frecuencia, no "de Alcínoo" (*alkínou*), sino "de un valeroso" (*alkímou*), con la única variación de

una letra. La palabra griega *álkimos* (genitivo: *alkímou*) significa "fuerte", "valeroso", "denodado", pero su uso en prosa no es común, siendo este el único pasaje en que aparece en Platón.[26] En Homero, en cambio, se da con cierta frecuencia y, además de acepciones instrumentales, en la *Ilíada* se usa específicamente para caracterizar a Diomedes (6.437), a Ayante Telamonio (12.349; 12.362), a Antíloco (15.570), a Patroclo (11.605; 11.814; 11.837; 12.1; 16.278; 16.307; 16.626; 16.665; 16.689; 18.12), a Automedonte (17.429), al troyano Agénor (21.586) y también a los enemigos de Odiseo (11.483). La aplicación de *álkimos* a Patroclo requiere algún comentario adicional, pues aunque el adjetivo no es exclusivo de Patroclo, sí llega a ser una especie de nota de identificación de este guerrero.[27] En efecto, no solo será Patroclo llamado *álkimos* doce veces en total,[28] desbordando la aplicación a cualquier otro héroe, sino que las condiciones de este uso son muy significativas. Así, por un lado, en el libro 16, el libro de la fama y la muerte de Patroclo, el héroe será llamado *álkimos* cinco veces, insistencia con la que se marca que Patroclo es el verdadero *álkimos*, pero también, por otro lado, se lo ha llamado así por primera vez en el libro 11, cuando Patroclo sale de ese silencio que lo ha caracterizado como fiel y discreto compañero de Aquiles para revelarse como héroe propio, auténtico *alter ego* de Aquiles:

> Al punto dirigió la palabra [Aquiles] a su compañero, Patroclo,
> pronunciando su nombre desde la nave. Lo oyó desde la tienda
> y salió semejante a Ares, y así dio comienzo a su desgracia.
> Díjole el primero el fornido [*álkimos*] hijo de Menecio. (*Ilíada* 11.602-605)

El acceso de Patroclo al discurso se da de la mano de su caracterización como *álkimos*, lo cual se halla en perfecta consonancia con la caracterización del héroe homérico como diestro con las armas y con la palabra. La calificación, pues, de Er como *álkimos* debe entenderse desde la perspectiva de Patroclo, compañero de Aquiles, más aún, *alter ego* de Aquiles, guerrero valeroso, si alguna vez hubo uno.

En la *Odisea* el uso de *álkimos* es distintivo. Primero, se insta a Telémaco a ser *álkimos* (1.302; 3.200), a la vez que se niega que lo sea Elpénor, el compañero de Odiseo que, ebrio, morirá desnucado al caer del techo de la casa de Circe (10.553). Hay, sin embargo, un intrigante pasaje en el que la diosa Atenea, bajo la figura de Mentor, hijo de Álcimo, incita a Odiseo a que recupere su antiguo valor

---

26 Ast (1835, 99). Valga decir que, del mismo modo, "Alcínoo" aparece en Platón solo en este lugar, véase Radice y Bombacigno (2003).

27 Para todo esto, es fundamental Collins (1998), estudio de la *alkḗ* —valor, arrojo, entereza— como nota determinante del guerrero homérico, sea que prevalezca, sea que fallezca en el intento, en acciones tanto ofensivas como defensivas, caso este último donde la *alkḗ* deviene figurativamente una armadura, una armadura inmortal.

28 Véase Collins (1998, 36 n. 42).

(*álkimos*), por el que se destacó en Troya, así la ciudad haya caído más por una estratagema:

> “No hay, Odiseo, ya en ti aquel vigor ni aquel ánimo entero [*alkḗ*]
> que, al luchar por la prócer Helena de cándidos brazos,
> nueve años mostraste en los campos de Troya; implacable
> diste muerte a varones sin cuento en terrible pelea
> hasta ser conquistada Ilión, la ciudad de anchas calles,
> por tu ardid: ¿cómo ahora, que has vuelto a tu casa y tus fincas,
> te hace duelo tener que *mostrar tu fuerza [*álkimos*]* frente a esos galanes?
> Pero ponte a mi lado, ¡oh amigo!, y observa mi esfuerzo,
> y en la lucha con esos furiosos verás por ti mismo
> que Mentor el Alcímida [*Méntor Alkimídes*] sabe pagar tus favores”.
> (*Odisea* 22.226-235*)

Es cierto que ese valor marcial, útil en la guerra, no es tan recomendable dentro de la ciudad y con sus conciudadanos,[29] pero, de todos modos, la *Odisea* insiste en recordar que ese valor (*álkimos*), que durante nueve años Odiseo mostró en Troya, no fue decisivo para la captura de la ciudad, sino los ardides de Odiseo. Sin negar que Odiseo haya sido *álkimos* en Troya, hay que dejar sentada la constatación de que en la *Ilíada* no se lo llama así, si bien hay pasajes donde Odiseo muestra su valor (*alkḗ*, 11.313) o resolución marcial (*aléxō*, 11.348). Es interesante hacer notar que en el primero de estos pasajes, donde Odiseo alienta a Diomedes, el héroe utiliza la misma expresión que después Atenea usará con él para hacerle precisamente el mismo llamado: para imbuirse de valor, que se ponga a su lado y observe su esfuerzo (*Ilíada* 11.314a = *Odisea* 22.233a). Por último, no hay que dejar pasar en relación con Er, que este Mentor, que así increpa a Odiseo, se presenta como Alcímida, esto es, hijo de Álcimo (*Álkimos*). El hijo de *Álkimos* busca imbuir de *álkimos* a Odiseo y puede hacerlo puesto que se trata justo de la propia diosa Atenea, que bajo la figura de Mentor suscita esta misma actitud (*ménos*, aquí sinónimo de *álkimos*) en Odiseo.[30] Er, hijo de Armenio, es él mismo *álkimos*, seguramente por haber recibido dicha caracterización de su padre.
En conclusión, que el Mito de Er no sea el Apólogo de Alcínoo significa que en este relato Sócrates no solo no está identificándose con Odiseo, sino que está

29 Collins (1998, 120) arguye: “The *Odyssey* suggests that this martial value has to be transformed within the civil and internecine environment of Ithaca into the means necessary for a king rightfully to reassume his throne” [“La *Odisea* sugiere que dentro del ambiente civil y sedicioso de Ítaca este valor marcial tiene que transformarse en el medio necesario para que un rey asuma legítimamente su trono”].

30 Para el nombre de Mentor y sus asociaciones con mente, véase Kanavou (2015, 146).

respondiendo con elementos iliádicos al artificio odiseico montado tanto por el poeta como por el protagonista de la *Odisea*.

No es pertinente en este punto abordar otros aspectos de la expresión socrática, como el nombre orientalizante del protagonista del Mito, Er, o su proveniencia panfilia, esto es, "de todos los pueblos".[31] Tampoco puede hacerse aquí una interpretación detenida de este mito, el más extenso y detallado de la obra platónica. Para el propósito de esta investigación, bastará con indicar algunos de los motivos homéricos, sean iliádicos, sean odiseicos, presentes en el Mito y su relevancia de cara a la lectura propuesta. En cambio, como marco general de este abordaje, sí amerita ofrecer un resumen, así sea apretado, del contenido del Mito.

El valiente guerrero Er muere en batalla. Diez días después, cuando se recogen los cuerpos, el suyo está incorrupto, por lo que se lo lleva a su ciudad para la ceremonia fúnebre. A los doce días, cuando yace en la pira, vuelve a la vida y narra lo que vio allá. Tras salir del cuerpo, el alma, junto con otras muchas, se puso en camino hacia un lugar misterioso o maravilloso (*tópon tinà daimónion*, *República* 10.614c). Allí había una serie de aberturas, dos en la tierra y dos en el cielo. Los jueces dictaban sentencia y los justos subían al cielo por el camino de la derecha, mientras que los injustos bajaban bajo tierra por el camino de la izquierda. Por las otras aberturas, de la tierra salían almas llenas de suciedad, mientras que del cielo bajaban limpias. Así iban reuniéndose en la llanura, saludándose las que se conocían e informándose de lo que cada una había experimentado durante su viaje de mil años, fuera en la hermosa bienaventuranza del cielo, fuera en la dolorosa estadía subterránea. Cada alma había recibido, de modo proporcional y multiplicado, la recompensa o el castigo por las acciones realizadas en vida. No todas las almas de abajo subían, sino que las peores, cuando creían que ya iban a salir, con violencia eran arrastradas aún más abajo, al Tártaro. Las almas así reunidas acampaban durante siete días en la llanura y al octavo día se ponían en marcha y tras cuatro días de recorrido llegaban a un paraje en lo alto, desde donde se tenía vista del cielo y la tierra y, en especial, de una columna de luz, semejante a la del arco iris, pero más brillante y pura. Tras otro día de jornada, arribaban a la luz, en cuyo centro podían verse las cadenas con las que la luz sujetaba la esfera del cielo. En el extremo estaba el huso de la Necesidad, alojado en un muy elaborado mecanismo de esferas, de diversos tamaños y colores. El huso mismo giraba en el regazo de la Necesidad y sobre cada una de las esferas iba una Sirena, que también giraba y generaba en ello diversos tonos, cuyo conjunto formaba un acorde. Tres mujeres, hijas de

31 Emlyn-Jones y Preddy (2013, 464 n. 42) aclaran: "Pamphylia, a district of south Asia Minor, can also be interpreted as 'of the tribe of Everyman'" ["Panfilia, un distrito del sur de Asia Menor, puede también interpretarse como 'de la tribu de todo hombre'"].

la Necesidad, se sentaban en círculo, Láquesis, Cloto y Atropo, que al son del acorde de las Sirenas cantaban respectivamente las cosas pasadas, presentes y futuras, colaborando de diversos modos al movimiento del huso y de las esferas. Las almas entonces se presentaban en fila ante Láquesis, y un heraldo, a la vez que tomaba lotes y modelos de vida del regazo de la Moira, hacía una proclama en la cual anunciaba a las almas efímeras el inicio de una nueva carrera en condición mortal. Las almas, manifestaba el heraldo, van a elegir su Hado según un turno asignado por suerte; todas las almas pueden participar de la virtud según la honra en que se la tenga. “La responsabilidad es del que elige; no hay culpa alguna en la divinidad” (*República* 10.617e). Tras pronunciarse así, el heraldo lanzó los lotes a la multitud, con el puesto asignado para elegir, y cada una recogió el que había caído junto a ella, menos Er mismo, a quien no se le permitió participar en este sorteo. Luego el heraldo puso delante de las almas los modelos de vida para elegir, en número mucho mayor que el de las almas; había allí toda clase de vidas, tanto animales como humanas, entre estas, vidas de tiranos, de seres miserables, famosos, oscuros o mediocres, mezcladas todas con diversos accidentes de fortuna, salud, belleza e inteligencia. Siendo tantas y tan variadas las posibilidades de elección, el heraldo señalaba que “hasta para el último que venga, si elige con discreción y vive con cuidado, hay una vida amable y buena. Que no se descuide quien elija primero ni se desanime quien elija el último” (*República* 10.619b). Entonces, se procedió a la elección. La primera alma escogió la vida de mayor tiranía y, tras percatarse de los males que ello conllevaba, culpaba de su elección a la fortuna y a los hados, antes que a sí misma. Esta alma había venido del cielo, pues en su vida anterior había llevado una vida ordenada y virtuosa, mas por hábito, no por filosofía. De este modo, muchos que procedían del cielo se engañaban en la elección, mientras que los que venían de la tierra, amonestados por las penas sufridas, elegían con mayor cuidado. En la mayoría de los casos, en la elección influía la experiencia tenida en la anterior vida. Así, por su odio a las mujeres, Orfeo elegía la vida de cisne;[32] Támiras pedía ser un ruiseñor; Ayante Telamonio optaba por la vida de león, pues “rehusaba volver a ser hombre, acordándose del juicio de las armas” (*República* 10.620b); Agamenón, que por los padecimientos sufridos también odiaba al linaje humano, escogía la vida de águila; Atalanta, por su parte, no resistió asumir los honores de un famoso atleta; mientras que Epeo, el hijo de Panopeo, cambió su condición por la de una mujer laboriosa; Tersites, en fin, tomó forma de mono. La última en elegir fue el alma de Odiseo que, al recordar sus anteriores fatigas, buscó, hasta encontrarla, la vida de un hombre común y oscuro, afirmando que esa habría sido su elección así le hubiera tocado el primer turno. Entonces las almas fueron

32 Véase Bell y Naas (2015) para el significado de los animales en la obra platónica.

conducidas donde las Moiras, que le asignaron a cada una el *démon* correspondiente, sancionando y haciendo irreversible la elección. Después de presentarse ante el trono de la Necesidad, las almas pasaron al asfixiante y desnudo campo del Olvido, para acampar al caer la tarde junto al río de la Despreocupación, cuyas aguas ninguna vasija puede contener. Obligadas a beber de estas aguas, las almas olvidaban todo esto, si bien, algunas indiscretas excedían la medida asignada. Tras esto se acostaron y a la medianoche, en medio de truenos y temblores de tierra, cada una fue conducida como un fulgor al sitio de su nacimiento. Er, por su parte, a quien se le había impedido que bebiera del agua, sin saber cómo había retornado a su cuerpo, así que, de repente, abrió los ojos y se encontró al amanecer acostado sobre la pira funeraria.

Sin tener la pretensión de reducir este complejo Mito a un único código interpretativo, sí puede constatarse en él un trasunto homérico, más particularmente iliádico, puesto que Er se caracteriza como un guerrero muerto en el campo de batalla que, transportado a su ciudad, es depositado en la pira funeraria. Se trata de tradiciones iliádicas que en el contexto de la *República* reciben una nueva significación. Aquí puede recordarse, en particular, la figura de Sarpedón, hijo favorito de Zeus, a quien el dios no pudo salvar, que tras perder la vida ante Patroclo, por órdenes de su padre es conducido, incorrupto, a su patria, Licia, para recibir allí los honores fúnebres (*Ilíada* 16.440-461, 16.666-683). Empero, a diferencia del mundo homérico, en este Mito no se menciona el Hades, y el periplo de Er se sitúa más bien en un espacio *demónico*, intermedio entre el cielo y el inframundo. Este espacio no deja de ser reminiscente de nuestro propio mundo, como si las vidas que las almas van a elegir fueran las mismas que las que ya están viviendo aquí,[33] como si la elección fuese entonces aquí y ahora, en cada momento en que el alma, sea el tipo de vida que le haya correspondido, tiene la opción de la virtud. Este es otro sentido en que el Mito de Er no es un Apólogo de Alcínoo, pues el escenario en que discurre no es estrictamente el Hades, sino un espacio intermedio entre el Hades y el cielo, a saber, la llanura donde las almas van a realizar la elección de su próximo destino. Con la introducción de este lugar, Platón le resta perentoriedad al tránsito de las almas al Hades, que deja de ser su destino ineluctable, pues primero han de pasar por una estación donde son juzgadas, para luego sí tomar la vía de abajo o de arriba, estación a la cual la mayoría de ellas regresará tras su estancia de mil años allá, para hacer una nueva elección de vida.

33 Gonzalez (2012, 260) precisa: "And can it [this intermediate place] be sharply distinguished from *this world* and our present condition, itself in between the heavens and the place beneath the earth?" ["¿Y puede distinguirse con claridad (este lugar intermedio) de *este mundo* y de nuestra condición presente, situada ella misma entre el cielo y el lugar que se encuentra debajo de la tierra?"].

Puede entenderse también como una remembranza del contexto homérico, esta vez de la *Nekuia* odiseica, el desfile de las almas de héroes, solo que ahora se encuentran en el trance de la elección de su vida futura. La primera de las que se nombran es el alma de Orfeo, una figura que no es homérica, pero que aquí quizás sirve como clave de lectura de la totalidad del Mito, inscrito en tradiciones órficas. En todo caso, Orfeo es de los pocos seres humanos que han podido bajar al Hades, habiendo convencido allí a las potestades infernales para que le restituyeran a su esposa, Eurídice, sin que la empresa hubiera llegado a feliz término por la imprudencia del propio esposo. Orfeo es también uno de los músicos más famosos de la tradición griega, llegando a superar con la dulzura de sus cantos incluso a las mismas Sirenas. Varias tradiciones asocian la muerte de Orfeo a la celebración de sus misterios, a los que estaba prohibido el acceso de mujeres y en los que los hombres debían participar desarmados; habiendo tomado ventaja de la situación, las mujeres dieron muerte a Orfeo. Por eso, ahora el cantor va a elegir la vida de cisne, animal apolíneo y divino, con el que Sócrates se ha identificado: “conque también yo me tengo por compañero de esclavitud de los cisnes y consagrado al mismo dios [Apolo]” (*Fedón*, 85b), si bien Sócrates también ha rechazado los rituales órficos, con la acusación de que con ellos se busca congraciarse con los dioses mediante la realización de ritos y sacrificios, incluso después de la muerte, y no por la virtud (*República* 2.364e-365a). Quizás también valga la pena recordar que Orfeo es una de las figuras poéticas que Sócrates menciona junto a Museo, Hesíodo y Homero, de cuya compañía quisiera disfrutar en el Hades una vez muera (*Apología*, 41a). Es conducente que este músico, vencedor del inframundo, se halle a la cabeza de las almas que por aquí van a desfilar, anticipando en ello el recuento que Sócrates hace del propio Mito como vía de salvación de los males del mundo de abajo. La segunda alma nombrada corresponde a Támiras, también perteneciente a una línea de rapsodas que Sócrates conoce bien, y en la que se encuentran Olimpo, el propio Orfeo y Femio (*Ion*, 533c). Támiras sí es una figura homérica, siendo el único rapsoda que aparece mencionado en la *Ilíada*, aunque en malos términos, pues quiso contender con las Musas, por lo que las diosas lo lisiaron, causándole el olvido de su arte (*Ilíada* 2.594-600). Quizás piensa ahora Támiras que como ruiseñor recobrará aquel perdido arte. Las siguientes dos almas nombradas corresponden a dos guerreros descollantes, que por las desventuras sufridas toman vida de animales poderosos, Ayante, de león, y Agamenón, de águila. Se trata de dos de los héroes más preclaros de la *Ilíada*, que en la *Odisea*, empero, no aparecen sino como espectrales habitantes del Hades. Pero aquí no figuran por esta razón en particular, sino porque siendo tan poderosos, ambos sufrieron una muerte denigrante: Ayante, que tomó su propia vida después de que el juicio de las armas de Aquiles se hubiera resuelto a favor de Odiseo (*Odisea* 11.541-547); Agamenón,

que fue asesinado a traición por su esposa y su amante, habiendo apenas arribado a su casa (*Odisea* 1.35-36; 3.233-235). En el mismo pasaje donde Sócrates manifiesta su alegría por poderse encontrar a los poetas en el Hades, distingue entre Ayante y Agamenón, como el justo y el injusto:

> Precisamente en mi caso sería maravilloso pasar el tiempo allí junto a Palamedes y Ayante Telamonio o cualquier otro hombre de la antigüedad que haya muerto por un juicio injusto: cambiar entre nosotros mis experiencias con las suyas, pienso que no sería desagradable. Y lo mejor consistiría en examinar a los hombres de allí e investigarlos como a los de aquí, para distinguir cuál de ellos es sabio y cuál piensa serlo, pero no lo es. Jueces, ¿qué no daría uno por examinar a quien condujo contra Troya aquel gran ejército, o a Odiseo, o a Sísifo, o a otros mil que podríamos nombrar, hombres y mujeres? (*Apología*, 41a-c)

El hombre que "condujo contra Troya aquel gran ejército" no es otro que Agamenón, aquí en compañía de Odiseo y de Sísifo, hombres que con sus acciones injustas causaron el sufrimiento y la muerte de muchos otros: en el caso de Agamenón, de todos aquellos que murieron en Troya; en el de Odiseo, de Palamedes y Ayante con sus muertes indignantes. Sísifo, por su parte, era considerado como el más astuto de los mortales y el menos escrupuloso (*Ilíada* 6.153), por lo que la atribución de su paternidad de Odiseo (Sófocles, *Áyax*, 187-191; *Filoctetes*, 417, 625, 1311) pudo estar motivada por compartir los dos personajes estos rasgos de conducta. La figura de león que elige Ayante reviste muchas asociaciones, si bien se destaca la comparación con Aquiles (*Ilíada* 18.318-322), que en su empuje sobre Eneas, como un león, se destaca por "la furia y el arrogante ánimo [*ménos kaì thumòs agḗnōr*]" (*Ilíada* 20.174). En este mismo orden de ideas, Sócrates elegirá el león como representación de la parte animosa, irascible del alma, con cuya ayuda la parte racional logra imponerse sobre la concupiscente (*República* 9.588d-589b). El águila, por su parte, se destaca por su velocidad, visión aguda y fuertes chillidos con los que se abalanza sobre sus presas, usualmente aves más pequeñas o más débiles, como gansos, grullas o cisnes (*Ilíada* 15.690-692), también liebres o corderos (*Ilíada* 17.673-678; 22.308-310) u ocas (*Odisea* 15.160-162; 19.536-543). Con mayor relevancia quizás, aparece el águila como signo de buena o mala fortuna enviado por Zeus (*Ilíada* 8.247-250; 13.821-823; 24.314-316; *Odisea* 2.146-160; 20.242-244); en este sentido la toma Sócrates cuando interroga al rapsoda homérico Ion, para lo cual le cita un pasaje en el que el águila anuncia un inequívoco presagio (*Ion*, 539b-d, citando *Ilíada* 12.200-207). Parece que en conformidad con su existencia anterior, Agamenón quisiera tener un amplio dominio, que pudiera ejercer sin trabas ni restricciones, en particular sobre los más débiles, y que, al contrario de lo que le ocurrió en la *Ilíada*, su accionar fuera signo de buen agüero y motivado por él, no por la Ofuscación (*Ilíada* 19.134-138). Es

claro, pues, que al tomar vidas de animales, tanto Ayante como Agamenón, si bien se distancian del género humano, confirman y acentúan su obrar anterior, buscando corregirlo allí donde se requiera. No sorprende que la indomable y veloz Atalanta haya escogido para la vida que va a empezar la figura de un atleta famoso. Atalanta no es un personaje homérico, en el sentido de que su nombre no aparece en los poemas, pero su historia sí se encuentra vinculada a la de Meleagro, este sí, no solo un personaje homérico, sino incluso aquileico, toda vez que su tutor, el anciano Fénix, en su discurso de la Embajada le pone a Aquiles el ejemplo de Meleagro como el de alguien que no quiso ceder a su ira, ni siquiera por los regalos, pero después tuvo que hacerlo, sin regalos, obligado por las circunstancias (*Ilíada* 9.524-599). La gesta que en la tradición va a devenir predominante respecto de Meleagro es la cacería del jabalí de Calidón, empresa para la cual el valiente y audaz Meleagro reunió un grupo de avezados cazadores, entre los que se encontraba la joven Atalanta, de quien Meleagro estaba prendado, a pesar de estar casado con Cleopatra. En este punto el texto homérico es de una admirable discreción; dice, hablando de la caza de este monstruo:

> Lo mató el hijo de Eneo, Meleagro,
> que había congregado de numerosas ciudades cazadores
> y perros; pues no habría sucumbido ante unos pocos mortales.
> Era enorme y había llevado a muchos a la dolorosa pira.
> Ártemis en torno de la pieza suscitó un gran clamor y pugna
> por la cabeza y por la hirsuta piel del jabalí
> entre los curetes y los magnánimos etolios. (*Ilíada* 9.543-549)

Aquí Homero, quizás para darle mayor relieve al tema de la guerra que al de la cacería, hace derivar la escena de caza en una escena guerrera entre los etolios de Meleagro y sus enemigos, los curetes. Apolodoro, por el contrario, mantiene la tensión en el tema de la cacería, precisando que "Cefeo, Anceo y algunos otros rehusaban partir hacia la cacería en compañía de una mujer [Atalanta]", pero que "Meleagro, que, pese a tener por esposa a Cleopatra, hija de Idas y Marpesa, quería hacer el amor también con Atalanta, los obligó a partir de cacería con ella" (Apolodoro, *Biblioteca mitológica*, 1.8.2). Atalanta precisamente le da el primer golpe al jabalí, que después es rematado por Anfiarao y Meleagro; cuando este le ofrece los despojos a la joven, se genera una disputa con otros cazadores, a resultas de la cual Meleagro resulta muerto en el cumplimiento de una profecía sobre un tizón ardiente. Si bien Homero no entra en estos detalles, para el lector del texto homérico resulta claro que en la muerte de este gran héroe está involucrada una joven, Atalanta, cuyo caso resulta así premonitorio de la suerte del propio Aquiles. La aparición de Atalanta también contribuye a que las mujeres tengan presencia en el Mito de Er, ya que reciben una figuración prominente en

la *Nekuia* odiseica, si bien en ello hay una diferencia fundamental: en la *Odisea*, Odiseo está sobre todo interesado en hablar con su madre, Anticlea, muerta estando él ausente, mientras que en el Mito de Er, Atalanta, cazadora y corredora, sirve para una lejana, pero apropiada, rememoración de Aquiles. De Epeo el Mito destaca que es hijo de Panopeo, tal como lo hace la *Ilíada* cuando presenta el concurso del pugilato (*Ilíada* 23.665), en el que Epeo, a pesar de no destacarse en la batalla, resulta vencedor sobre Euríalo (*Ilíada* 23.664-699), si bien hará el ridículo en el lanzamiento del hierro (*Ilíada* 23.839-840), quizás como indicación de que lo suyo es el trabajo en madera, no en los metales. Es, pues, Epeo, un hombre de contrastes, nieto de Éaco y, por ende, de noble linaje, emparentado con Aquiles, pero inferior como guerrero; hábil para asestar un golpe certero a su contrincante, pero incapaz de lanzar bien un trozo de hierro. La interpretación de los juegos en honor de Patroclo destaca que el desempeño en el certamen opera como índice del suceso posterior del héroe respectivo. Al aplicársele dicho principio interpretativo a Epeo, resulta que este puede tanto dar un golpe de gracia como pasar desapercibido por completo. Y tal será el destino de este personaje, fabricante del caballo por medio del cual finalmente caerá Troya, pero sin ninguna otra incidencia en la guerra. Aquí vale la pena citar los versos en los que se recuerda el logro de Epeo. Odiseo se dirige a Demódoco, el rapsoda feacio, así:

> "Cambia ya de canción y celebra el ardid del caballo
> de madera, que Epeo fabricó con la ayuda de Atenea
> y que Odiseo divino llevó con engaño al alcázar
> tras llenarlo de hombres que luego asolaron a Troya". (*Odisea* 8.492-495)

Epeo es, pues, el constructor del caballo, pero Odiseo es el autor de la treta. Más que en los asuntos de la guerra, Epeo parece más interesado en las labores artesanales, para las cuales ha de poseer alguna habilidad especial. De todo esto, resulta clara y convincente su elección del destino de una mujer industriosa que, por su misma condición, lleva una vida que pasa desapercibida. La única aparición de Tersites en los poemas homéricos se da cuando la imprudente propuesta de Agamenón de abordar las naves y regresar a casa ha creado una enorme confusión en el campamento aqueo, que con gran energía y determinación Odiseo logra por fin calmar, juntándose todos los hombres en una asamblea para discutir el rumbo a seguir. Es entonces cuando Tersites, feo, contrahecho, parlanchín, locuaz, odioso para todos, pero más para Aquiles y Odiseo, increpa sin moderación a Agamenón. Le critica su ambición, avaricia y lascivia y el desprecio que muestra por los combatientes rasos; pone de presente la cobardía de todos frente al rey y cómo este sigue vivo solo porque Aquiles ha obrado con indulgencia. Situándose a su lado, Odiseo lo llama al orden, le recuerda que él no

es quién para compararse con los reyes, hombre vil que no tiene por qué juzgar a Agamenón; lo amenaza con darle una paliza y mandarlo desnudo y llorando a las naves. Dicho esto, le asesta un bastonazo en la espalda, con lo que Tersites queda sangrante y lacrimoso, reducido al silencio. A todos les da pesar la situación, pero también se echan a reír, aliviados de que alguien haya reducido al vilipendiador (*Ilíada* 2.211-277). Si bien no puede aseverarse que todo lo que ha dicho Tersites sea falso, no ha sabido guardar en ello las formas ni obrar en consonancia con su sitio en la asamblea; tampoco Aquiles ha de haber estado contento con que este hombre se hubiera puesto de su lado en su disputa con Agamenón. Que Tersites no ha sacado ninguna enseñanza positiva o útil de su vida pasada lo muestra el que ahora haya elegido la vida de mono. En Platón el mono se presenta como instancia de cobardía (*Laques*, 196e), de fealdad y de ignorancia (*Hipias Mayor*, 289a-b), y se indica que quien por la lisonja y la bajeza somete la parte irascible a la concupiscente, humillándola desde la juventud, "la hace convertirse de león en mono" (*República* 9.590b). Tersites es, pues, un hombre adulador y vil que se halla entregado a los apetitos. Su escogencia de la vida de mono se sitúa en la línea de lo que ha sido. La última alma en realizar su elección es la de Odiseo. Fiel a su carácter precavido, "dando de lado a su ambición con el recuerdo de sus anteriores fatigas", se toma su tiempo para buscar "la vida de un hombre común y sin ocupaciones públicas" (*República* 10.620c6*), hasta que la encuentra, diciendo que "lo mismo habría hecho de haber salido la primera, y la escogió con gozo" (*República* 10.620d).

Para entender el sentido de la elección de Odiseo, vale la pena tener presente el conjunto de las que la han antecedido. Con Odiseo se nombran en total ocho almas que han hecho su elección de vida, así: las dos primeras son las de dos poetas, Orfeo y Támiras, ambos fracasados, pues su arte no pudo salvarlos de desgracias, y que ahora buscan, alejándose de la condición humana, cumplir su anterior destino. Si bien Orfeo no es un personaje homérico, cabe entender su descenso al Hades como una cierta anticipación de la *Nekuia* odiseica, tal vez con el sentido de que los mortales no pueden prevalecer contra las fuerzas infernales. Su figura, sin embargo, se encuentra bien acreditada como poeta en Platón y su primer puesto en esta lista, junto con el hecho de que haya optado por la vida de cisne, sirve de indicación de que Sócrates entiende este Mito que él mismo está narrando como una suerte de poesía. Esta lectura se articula bien con la mención de Támiras, único rapsoda que aparece en la *Ilíada*, y en mala situación, lo que permite asumir un distanciamiento cierto de la tradición rapsódica que tan prominente es en la *Odisea*. Si se tiene presente, además, la irrisión a la que Sócrates somete al rapsoda Ion, puede argumentarse que si la *Odisea* busca subyugar la *Ilíada* a su proyecto, tanto poético como metapoético, dentro del cual propósito es fundamental el relieve de la tradición rapsódica, ahora Platón se

propone recobrar el programa iliádico, donde el propio héroe es quien canta sus hazañas; esto conlleva que, sin renunciar al proyecto homérico, sí se desestime aquella tradición rapsódica. En breve, desde la perspectiva rapsódica, Platón busca hacer con la *Odisea* lo que la *Odisea* había hecho con la *Ilíada*, con el fin de recuperar el sentido original de la poética iliádica. Las siguientes dos almas que hacen su elección de vida son Ayante y Agamenón, personajes fundamentales de la *Ilíada*, pero que aparecen en la *Odisea* solo como espectros, tras haber sufrido muertes ignominiosas, cuyo testimonio se recoge en este último poema. Como ya se indicó, en perspectiva iliádica se trata de un hombre justo y de un hombre injusto, situación que de este modo se empareja con la temática propia de la *República*, si bien cabe detectar de nuevo una cierta crítica al proyecto de la *Odisea*, que presenta como venidos a menos a dos hombres que estuvieron entre los más grandes. Si Ayante y Agamenón quieren continuar con las vidas de animales que se avienen a su carácter, ello no ocurre por sus gestas iliádicas, sino por los acontecimientos posteriores a la *Ilíada*, que la *Odisea* recoge para poder construir su propio argumento. Entonces, más allá de la distinción en lo relativo a la justicia y la injusticia entre Ayante y Agamenón, se encuentra el hecho de que la poética odiseica haya reducido a dos grandes hombres a meros espectros, con el fin de apuntalar su proyecto. Como simples animales, Ayante y Agamenón ya no serán de utilidad para ese propósito. A diferencia de las cuatro anteriores, las almas de Atalanta y de Epeo eligen tomar forma humana. Asociada a Meleagro, y como este sirve de paradigma para Aquiles, relacionada también de algún modo con Aquiles, así su nombre no aparezca en la *Ilíada*, Atalanta es una mujer de índole muy platónica, al menos si se recuerda la primera de las tres olas que se abalanzan sobre Sócrates en su propuesta de fundación de una ciudad en la palabra, esto es, la igualdad de mujeres y hombres (*República* 5.451c-457b). Con dificultad podría encontrarse una mujer atléticamente equiparable a los hombres, que es quizás la causa del encanto que ejerce sobre Meleagro y tal vez también de su aparición en este recuento. Con ello, Sócrates toma distancia del modo como en Homero se presentan las relaciones entre hombres y mujeres, conduciéndolas a un nuevo plano, donde la diferencia sexual, importante en asuntos precisamente de sexo, deja de ser efectiva en los demás aspectos sociales. El paso de Atalanta de mujer a hombre indica que este cambio no debe verse como particularmente relevante. Es interesante que el caso de Epeo sea semejante al de Atalanta, un hombre aplicado a la fabricación que ve que como mujer puede desarrollar mejor esas habilidades, sin que la diferencia sexual pese en ello. Sin embargo, así como Atalanta puede asociarse a Aquiles, Epeo se vincula efectivamente con Odiseo, pues mientras aquel es el fabricante del caballo de madera, este lo usa como ardid. Es improbable que Aquiles haya sentido una satisfacción particular en este logro de su primo eácida, Epeo, pues en su asalto a

Troya él quería ser directo y eficaz, no tortuoso y calculador; Odiseo, en todo caso, parece adivinar que tal es el sentir de Aquiles, pues se toma grandes molestias para explicarle que gracias a la artimaña del caballo, el hijo de Aquiles, Neoptólemo, pudo mostrar su valía como guerrero (*Odisea* 11.523-532). Con Epeo se plantea, de todos modos, la cuestión de la unidad que hay entre la fabricación y el uso, ya no referida, por supuesto, al caballo de madera, sino a la propia poesía. Es interesante que se diga que "Epeo fabricó" (*Epeiòs epoíe̱sen*) (*Odisea* 8.493) el caballo, donde la aliteración lleva a pensar ya no tanto en el caballo cuanto en la poesía (*poíe̱sis*) que habla del caballo, que es lo que Odiseo quiere oír (*Odisea* 8.492). Platón recoge, pues, la alusión odiseica y, gracias al recurso a la primera ola ya mencionada, la transforma en el trabajo de una mujer laboriosa. Si en dicha transformación hay un movimiento de la clave odiseica a la clave iliádica, ello conlleva un cambio equiparable de la tradición rapsódica, propia de la *Odisea*, al ejercicio poético directo, propio de la *Ilíada*, ya que en este poema el trabajo de la mujer industriosa, sea Helena (*Ilíada* 3.125-128), sea Andrómaca (*Ilíada* 22.440-441), opera como metáfora del propio construir poético del poema, cuya expresión fundamental se encuentra en el cantar del propio Aquiles (*Ilíada* 9.189). El cambio de vida de Epeo se asocia, entonces, a la recuperación de la unidad iliádica entre la fabricación y el uso poéticos. Es interesante que las dos últimas almas en ser mencionadas, la de Tersites y la de Odiseo, se encuentren ligadas en su aparición en la *Ilíada*. Nótese que las dos primeras almas, de poetas, se convirtieron en pájaros; las dos siguientes, de guerreros, en animales depredadores; las dos subsiguientes, de sujetos hábiles, en personas del sexo contrario. Entre los muchos personajes con los que Odiseo se asocia en las dos épicas, el emparejamiento en el Mito ha tomado al más ridículo de ellos, y solo en este par se conjuga la elección de una vida animal con la de un hombre, en una suerte de velada alusión a las mezclas y transformaciones de vidas humanas y animales que se narran en el Apólogo de Alcínoo. En todo caso, la selección de Tersites lleva a pensar en el Odiseo de la *Ilíada*, no en el de la *Odisea*. Con esto no se está diciendo que la elección de Odiseo sea risible o indigna, pero sí se subraya que cada alma elige en conformidad con los rasgos que la caracterizaron en su vida anterior, dentro de un propósito poético que el Mito quiere proponer frente al proyecto odiseico y a favor del proyecto iliádico. Un hombre común y sin ocupaciones públicas, esa es la imagen que el Mito identifica como propia de Odiseo, que él elige después de mucho buscar, pues a fin de cuentas no se destaca entre las otras formas de vida, y que toma gozoso para sí. No es este, por cierto, el Odiseo de la *Odisea*, tampoco el de la *Ilíada*, sino un Odiseo anterior a su aparición en Homero, un Odiseo que no quería partir para Troya, sino quedarse en su casa, al lado de su familia. En efecto, cuando llegaron los legados de Agamenón para reclutarlo en la expedición troyana, Odiseo fingió locura, pero Palamedes,

advirtiendo la maña, ideó una treta que puso al descubierto la simulación, no pudiendo entonces Odiseo rehusarse a marchar a Troya (Apolodoro, *Epítomes* 3.7). Odiseo nunca pudo perdonar esta acción de Palamedes, en quien veía, además, un competidor superior en astucia, por lo que ya, acampando en la llanura troyana, dispuso una asechanza en la tienda de Palamedes, con la que este apareció como traidor, siendo objeto de muerte por lapidación (Apolodoro, *Epítomes* 3.8; 6.8). La elección del Mito viene a decir que ni el Odiseo de la *Ilíada* ni el de la *Odisea* son el verdadero Odiseo. El personaje que se encuentra en los poemas homéricos es producto de las circunstancias; su propia aparición, por así decirlo, es una estratagema del personaje, apenas insinuada en la *Ilíada*, madura y con consecuencias poéticas en la *Odisea*. Por cierto, como lo indica Aristóteles (*Poética*, 1451a), el bochornoso incidente con Palamedes no podía aparecer en la *Odisea*, que da paso tan solo a la escena de la cacería del jabalí en el Parnaso, a partir de la cual se construye en el poema la figura de Odiseo y que le da su identidad.[34] En fin, el Mito no se compromete con ninguno de los dos perfiles, hallándose Odiseo, en últimas, más próximo ¡al propio Tersites!, no en su figura exterior ni en su realeza, pero sí en su compromiso íntimo con el hombre común. El episodio de Odiseo y Tersites es, por cierto, único en los poemas homéricos en la presentación que hace de un hombre del pueblo y de las reacciones de la plebe. Queda claro, entonces, por qué el Mito ha asociado a Odiseo con Tersites y el efecto poético de dicha asociación, a saber, el de reducir la preponderancia homérica de Odiseo, reconociendo en este Odiseo que se planta al costado de Tersites al más próximo del verdadero Odiseo, aquel que no quería ser héroe, sino un hombre común y sin ocupaciones públicas.

Tras este recorrido por las almas que eligen una nueva vida, no puede evitar formularse la pregunta por la ausencia de Aquiles. En efecto, ¿cómo es posible que en esta escena, construida con tanto cuidado, que se ofrece como contraparte de la brillante *Nekuia* odiseica con ese encuentro memorable entre Odiseo y Aquiles, no aparezca el héroe iliádico? Se trata, en todo caso, de una ausencia conspicua, de nota, pues en un pasaje donde aparecen Ayante, Agamenón y Odiseo, cabe esperar con todo derecho la presencia de Aquiles. Si el alma de Aquiles se hubiese encontrado en la llanura, Er no habría dejado de notarla, pues por su presencia se destaca entre todas las demás, y habría sido de su mayor interés transmitir cuál habría sido la elección de esta alma. Puede suponerse que aquí el autor del Mito ha querido marcar la diferencia con la *Nekuia*, pero ello obedece seguramente a otras razones, de fondo, y no meramente al lineamiento de una restricción formal. Es decir, la intencional ausencia de Aquiles no responde solo al hecho de que el Mito no es ni quiere ser un Apólogo

34 Véase Dimock (1989, 3-4).

de Alcínoo, sino que en ello hay que distinguir otras razones que tienen que ver con el destino último del héroe. Para dilucidar este punto, hay que abordar otras partes del Mito. Se ha hecho notar la aparente incongruencia de que todas las almas llegan contentas a la llanura (*República* 10.614e), tanto las que vienen de debajo de la tierra como las que proceden del cielo. ¿Cómo, se pregunta, pueden estar alegres las almas que dejan la bienaventuranza y visiones de indescriptible hermosura (*República* 10.615a) para aprestarse a llevar una vida terrena? Varias respuestas se han ofrecido a esta pregunta, pero la continuación del relato parece ser de directa relevancia para su resolución. En efecto, no todas las almas que están abajo van a subir; las peores de ellas, van a caer aún más abajo, al Tártaro, como le ocurrió a Ardieo el Grande, tirano de Panfilia (*República* 10.615c-616a). Ahora bien, dada la simetría de esta construcción, es de esperar, así no se mencione, que haya otras almas que no van a bajar, almas que por su naturaleza virtuosa y filosófica van a escapar del ciclo de reencarnaciones. El propio Sócrates deja sin mencionar algunos puntos del Mito, “referirlo todo, Glaucón, sería cosa de mucho tiempo” (*República* 10.615a), y también hace constar cuál es la elección de alguna que venía del cielo, pero que eligió mal, al no ser filosófica (*República* 10.619b-c). Llega incluso a decirse, según se contaba allá, que un alma que filosofara sanamente y a la que no le tocara uno de los últimos puestos en la elección, podría “no sólo ser feliz aquí, sino tener de acá para allá y al regreso de allá para acá, *no un camino subterráneo y escarpado, sino fácil y celeste*” (*República* 10.619e3-5*).[35] Este énfasis, “según lo que de allá se contaba”, parece indicar que para el alma virtuosa y filosófica hay reservado algo más, que aquí no puede decirse. Este “algo más” será el permanente acceso del alma al ámbito de lo divino, que no puede presentarse como premio porque nadie puede aspirar a él como premio y seguir siendo virtuoso (*República* 7.519c). Lo más que se le ofrece a un alma filosófica y virtuosa es una vida feliz aquí y un trayecto fácil y celeste allá. No hay, pues, ni puede haberla, una completa simetría entre la vida del inframundo y la vida celeste, porque si bien puede advertírsele al alma que se aleje del vicio y sobre todo del vicio extremo que engendra la tiranía, no puede, por el contrario, sino recomendársele una vida virtuosa y filosófica, por

35 Nótese que al comienzo del diálogo, y a partir de su conversación con el anciano Céfalo, Sócrates había planteado la cuestión de si habremos de recorrer un camino “escarpado y difícil [*trakheîa kaì khalepé̱*] o fácil y expedito [*rhaidía kai eúporos*]” (*República* 1.328e); tras el arduo recorrido por el propio diálogo, la alternativa se proyecta ahora en el firmamento de la divinidad, deviniendo entonces “no un camino subterráneo y escarpado [*khthonían kaì trakheîan*], sino llano y celeste [*leían kaì ouranían*]” (*República* 10.619e). La referencia poética aquí es a Hesíodo (*Trabajos y días*, 286-292): “Yo sé lo que te conviene, gran necio Perses, / te lo diré: de la maldad puedes coger fácilmente cuanto quieras; / llano [*leíe̱*] es su camino y vive muy cerca. / De la virtud, en cambio, el sudor pusieron delante los dioses / inmortales; largo y empinado [*órthios*] es el sendero hacia ella / y escarpado (*tre̱khús*) al comienzo; pero cuando se llega a la cima, / entonces resulta fácil [*rhe̱idíe̱*] por duro que sea”. Para todo esto, véase Harbsmeier (2013).

la que será feliz aquí y allá, pero el acceso a los más altos premios no se le da al alma sino por su compromiso inherente con las virtudes, no porque haya fijado su interés en tales premios, ambición que bastaría para descalificar su virtud. El mito escatológico del *Gorgias* confirma esta distribución geográfica, donde el Tártaro se contrapone a las Islas de los Bienaventurados:

> Éstos [los jueces Minos, Radamanto y Éaco], después de que los hombres hayan muerto, celebrarán los juicios en la pradera en la encrucijada de la que parten los dos caminos que conducen el uno a las Islas de los Bienaventurados y el otro al Tártaro. (*Gorgias*, 524a)

Fedro, por su parte, en su discurso del *Banquete* reconoce que Aquiles ha recibido la mayor honra al ser conducido a las Islas de los Bienaventurados (*Banquete*, 179b, 180b). Aquiles, pues, no tiene por qué aparecer entre las almas que ahora eligen una vida terrena, con lo que también se aclara la aparente incongruencia de almas que vienen del cielo y se hallan contentas ante la perspectiva de su próxima elección de vida: para ellas es una nueva ocasión de perfeccionarse en la virtud y alcanzar la beatitud permanente; por desgracia, las almas que por mil años se han habituado a las realidades divinas, al no estar ejercitadas en los trabajos, eligen con frecuencia vidas inconvenientes (*República* 10.619d).

La cuestión decisiva es que el Mito de Er desmiente la *Nekuia* odiseica. Al contrario del falso informe de Odiseo, Aquiles no solo nunca se desdijo de los compromisos que adoptó en Troya, tal como aparecen en la *Ilíada*, sino que gracias a su fidelidad a tales compromisos recibió los máximos honores, no solo en sus funerales, sino también después de la muerte, participando de la divinidad de la forma más cercana que le es posible a un hombre (*República* 10.613a-b). Odiseo, por su parte, revelando ahora su verdadero rostro, el de un hombre común y sin ocupaciones públicas, muestra con ello que su heroísmo es circunstancial y que se ampara mucho más en el cálculo y las estratagemas que en el auténtico valor. De este modo, aunado a la suerte de cada uno de los héroes, Sócrates reivindica el proyecto filosófico y poético de la *Ilíada* a la vez que desestima el de la *Odisea*. El compromiso con la virtud y con la justicia es inalienable, constituyendo parte esencial suya el recibir expresión en el canto directo que el protagonista hace de sus propias gestas; frente a ello son desestimables los intentos de salvar la propia vida mediante estratagemas y engaños, entre los cuales ocupan un lugar preponderante los relatos falaces de sus presuntas hazañas en la voz evasiva del mismo protagonista y del coro de sus rapsodas.

Al terminar el relato del Mito de Er, Sócrates da a entender que este debe ejercer su influjo ahora mismo en quienes lo han escuchado con atención: "Y así, Glaucón, se salvó este relato y no se perdió, y aun nos puede salvar a nosotros si

le damos crédito" (*República* 10.621b-c). Nótese el vínculo intrínseco que se da entre la salvación del relato y la propia salvación de aquellos que lo han recibido, pues el relato anticipa y anuncia las acciones que han de tomar quienes creen que "el alma es inmortal y capaz de soportar todos los males y todos los bienes" (*República* 10.621c). Así, y ahora Sócrates se incluye:

> Iremos siempre por el camino de lo alto y practicaremos de todas formas la justicia, juntamente con la inteligencia, para que así seamos amigos de nosotros mismos y de los dioses, tanto durante nuestra permanencia aquí como cuando hayamos recibido, a la manera de los vencedores que los van recogiendo en los juegos, los galardones de aquellas virtudes; y acá, y también en el viaje de mil años que hemos descrito, seamos felices. (*República* 10.621c-d)

Este poético final viene a indicar la razón del meticuloso tránsito por Homero al comienzo del libro 10. Con el Mito de Er, Sócrates ha obrado como poeta, mas no odiseico, sino iliádico, como Aquiles, que "se recreaba el corazón" mientras "cantaba gestas de héroes" (*Ilíada* 9.189), en ese resumen puntual del poema del cual no es menos digno este final, como invitación y compromiso para creer en la inmortalidad del alma y en que esta puede obrar de muchas formas la justicia, anticipando con ello, ya aquí, la bienaventuranza que la espera allá.

Conclusión

El examen de los *Diálogos* de Platón a la luz de la poesía de Homero ha mostrado con claridad que Platón es tanto poeta como filósofo, donde ser lo uno implica lo otro, y viceversa. No se trata, pues, tan solo de reconocer que las lecturas habituales de Platón han cometido excesos en la presentación de la posición del filósofo respecto de la poesía y que ya va siendo hora de completar los enfoques tradicionales con interpretaciones más matizadas y ricas en este respecto. La cuestión es que mientras siga considerándose la escritura de los diálogos como un aspecto incidental del pensamiento de Platón, incluso si se le asigna al Ateniense, como suele hacerse, el honroso lugar del prosista clásico más destacado de la lengua griega, estas nuevas lecturas no equivaldrán más que a una *revisión* de la posición tradicional, una especie de "limar las garras" de la dura crítica que ha mostrado a Platón como el enemigo más acerbo de la poesía. Con este "amansar la bestia" (*República* 6.493a-c; *Fedro* 230a) no se logra un verdadero cambio en el enfoque de Platón hacia la poesía, puesto que la gran mayoría de acercamientos interpretativos a los diálogos los consideran como meros índices del desarrollo doctrinal del filósofo, enfoque con el que de entrada el trasunto literario de la obra no tiene más que un mero valor ornamental. Para expresar esta idea con mayor claridad: dentro del modelo predominante desde el siglo XIX, que asume que entender a Platón equivale a entender cómo la serie de los diálogos expresa los sucesivos cambios de pensamiento doctrinal del filósofo, será inevitable leer expresiones aisladas, y en todo caso de difícil interpretación, que en los diálogos, en particular en la *República*, se hacen sobre la poesía, como muestras de manifiesta hostilidad del autor hacia ella. Cuando intérpretes más comedidos llaman la atención a otros pasajes o incluso al cuidado mismo con el que está escrita la obra, sus juicios, como se ha dicho, no alcanzan el nivel de una mera revisión, ya que por lo general siguen moviéndose dentro de aquel modelo biográfico-doctrinal de comprensión de la filosofía de Platón, en el que la poesía no pasa de ser otro "tema" del pensamiento del filósofo, susceptible de interpretaciones quizás más favorables, pero sin verdadera incidencia en la comprensión del pensamiento del autor. Cuando, por el contrario, desembarazándose del pesado fardo del enfoque doctrinal, los diálogos se asumen en las interrelaciones dramatológicas que en conjunto guardan entre sí, esto es,

como obra literaria, en ese momento quedan establecidas las condiciones para una apreciación intrínseca de la poesía, como que la propia obra de Platón es poética. Ahora las alusiones que se encuentran en el *corpus* a la poesía pueden entenderse dentro de la íntima e inerradicable relación que la alusión poética guarda con el *propio* texto del filósofo; es decir, la poesía ya no es un tema del que hable el diálogo, la poesía se halla ineludiblemente entretejida con el argumento filosófico, hasta el punto de que este es inteligible solo a medias o de manera errónea si se lo considera por fuera del tejido que compone con la alusión poética. Ese es el ejercicio que se ha realizado sobre el libro 10 de la *República*, el caballito de batalla de todos aquellos que se complacen en llamar la atención al difundido motivo de "la expulsión de los poetas", habiéndose llegado aquí a conclusiones diferentes de las de aquella lectura. Pero para arribar a ello hubo que considerar las alusiones a Homero no solo como uno de los temas que allí se tratan, sino como parte constitutiva del argumento del libro, para situar la discusión con el poeta dentro de la perspectiva del conjunto del diálogo y, no menos importante, tomar en cuenta el libro 10 en su totalidad, pues muchos estudios donde se examina la expulsión de los poetas no toman en cuenta que pocas páginas más allá Sócrates hablará como un verdadero poeta, si bien distinguiéndose de Homero, en el relato del mito más largo y circunstanciado de toda la obra platónica. De esta forma, queda clara la estrategia aquí seguida de ofrecer en la primera parte las claves fundamentales para la consideración del *corpus* como obra literaria, pues solo desde la perspectiva así ganada puede entenderse que Platón establezca un diálogo tan cercano con los poetas, en particular con Homero. Siendo Homero el poeta por excelencia, no solo de Grecia sino de los *Diálogos*, como corresponde, en la segunda parte de este estudio fue necesario entrar a fondo en la dilucidación de la composición estructural y temática de los poemas homéricos como recurso indispensable para darle contenido al anuncio de Platón como poeta homérico. Esta afirmación busca hacerse plausible en la tercera parte que, sin embargo, se compromete con la afirmación más fuerte de Platón como poeta iliádico, que es la razón de fondo de la interpretación propuesta del libro 10 de la *República*; de este modo, el poner en cuestión la interpretación tradicional acerca de la expulsión de los poetas no es más que una consecuencia de la tesis fundamental de Platón como poeta iliádico.

Con el mismo énfasis puesto en el juicio de Platón como poeta, y como su testimonio decisivo, en este estudio ha querido dilucidarse la configuración estructural y temática de la obra de Homero. Esto ha permitido apreciar la detallada, precisa y compleja forma de los poemas que, más allá de los inconmensurables méritos literarios que se les reconocieron desde el principio, obliga a asumirlos como verdaderas obras del pensamiento. Los dos grandes poemas, en efecto, no pueden desplegar todas sus posibilidades interpretativas si en ellos se considera tan solo lo que dicen, mas si se presta atención tanto a cómo dicen lo que dicen y a las

dos dimensiones en que lo dicen, la literal y la simbólica, resulta claro que se trata de dos obras preeminentes, cada una de un modo propio, que por ello funcionan no solo como el origen de la cultura griega, en particular, y occidental, en general, sino que constituyen su principio y fundamento. No es, pues, tan solo por haber sido educado como griego, dentro de la tradición helena, que Platón otorga el lugar más destacado a Homero en la composición de sus diálogos, sino porque el Ateniense ha comprendido su propio proyecto filosófico como sublimación de lo que ya estaba presente en el poeta jonio. Así, cuando en la Introducción a este trabajo se han expuesto los principios comunes que guían las lecturas del filósofo y del poeta, queda claro que ello desborda las exigencias de una mera convicción metodológica. El compromiso dramatológico hacia los *Diálogos* no es más que la postura hermenéutica correspondiente al modo de composición de los dos grandes poemas homéricos. La cuestión esencial en ambos casos reside en otorgarle al autor un dominio completo sobre su obra, única forma de hacer inteligible el exquisito equilibrio del conjunto, las delicadas correspondencias entre sus partes, el funcionamiento armonioso de las dos dimensiones en que se desarrolla el argumento. Si no se entiende a Platón desde una perspectiva dramatológica, los diálogos pueden quedar reducidos a ciertas manifestaciones de la biografía intelectual de su autor; si no se entiende a Homero desde el modo de composición, su estructura de fábula puede reducirse a la constatación de ciertos incidentes de la transmisión oral o disolverse incluso sin dejar rastro en la interpretación. De Homero, Platón ha aprendido el control absoluto que el autor ha de tener sobre la totalidad de su obra, que ha alcanzado así un perfil épico en esa consonancia de los *Diálogos* con la Guerra del Peloponeso, hasta la derrota final de Atenas y los años subsiguientes de tiranía y democracia sometida; por esto, Sócrates puede entenderse como un Aquiles filosófico, comparación que es del propio Platón. Pero así, y en este punto, ya vuelve a comenzar la labor filosófica. Valga reiterar lo dicho: el enfoque dramatológico de la obra de Platón, que supone que es una obra sobre cuyo proceso de composición el autor tiene un control total, se corresponde con la consideración de los poemas de Homero como resultado también de un proceso de composición preferentemente escrito, no oral —lo que no quiere decir, para aclarar de nuevo, que el poeta no haya tenido a su disposición un rico depósito de tradiciones orales ni que incluso determinaciones propias de la oralidad no hayan cumplido una función decisiva en algún momento de la composición—. Esta concomitancia metodológica no es casual: responde a la vitalidad de la herencia homérica en Platón.

El trabajo aquí expuesto es apenas preliminar para un estudio detallado de Platón como poeta y como filósofo, modo adecuado de adentrarse en la comprensión que Platón tiene de los poetas. Ni siquiera respecto de Homero se ha ido aquí más allá de rasguñar la superficie, si bien una posición decidida respecto del libro 10 de la *República* sienta las bases para una interpretación diferenciada del

poeta en Platón. En todo caso, y a pesar de los numerosos estudios sobre Platón y Homero, una mejor dilucidación del lugar que el poeta ocupa en los *Diálogos* y de cómo funciona allí no puede darse sino a partir del examen detallado de las 124 citas que hay de Homero en Platón, de las 69 referencias que no son una cita exacta y de las 30 menciones a la persona del poeta. Un estudio detenido de estas 223 alusiones permitiría ver que la gran mayoría de ellas son cuando no elogiosas, sí positivas hacia el poeta o, en todo caso, no son peyorativas, lo que marca un fuerte contraste con muchos estudios que se centran en las manifestaciones sobre Homero que aparecen en el contexto específico de los libros 2, 3 y 10 de la *República*. Se dirá que con 51 alusiones a Homero, estos libros representan la parte del león en lo que respecta a la posición de Platón acerca del poeta, pero contra esta constatación cabe mencionar el hecho de que en la *República* hay un total de 69 alusiones a Homero, es decir, que por fuera de los libros referidos hay todavía otras 18 alusiones, que también tendrían que ser tomadas en cuenta en la tarea de dilucidar la posición de Platón hacia Homero *en* el conjunto de la *República*, esto es, más allá de los contextos particulares de la educación de los guardianes de los libros 2 y 3 y de las 8 menciones de Homero en el libro 10. Quizás no esté de más en este punto precisar la operación aritmética e indicar que, aparte del contexto argumentativo particular en que se encuentran, estas 43 alusiones a Homero de los libros 2 y 3 de la *República* constituyen apenas un 20 % de la totalidad de alusiones a Homero en el conjunto de los *Diálogos*, y que, por lo demás, no todas ellas son negativas; tómense, por ejemplo las palabras que Diomedes le dirige a Esténelo (*Ilíada* 4.412), que Sócrates le presenta a Adimanto como muestra de templanza (*República* 3.389e), o el modo como Sócrates alaba la marcha de los guerreros aqueos (*República* 3.389e, citando a *Ilíada* 4.431), o el respaldo que Sócrates manifiesta hacia las palabras con las que Odiseo se alienta a sí mismo (*República* 3.390d, citando *Odisea* 20.17-18), y podría haber otros ejemplos. Ya estas indicaciones preliminares muestran, más allá de la cuestión numérica, la dificultad hermenéutica implicada en la elucidación de todas las citas, referencias y menciones de Homero en Platón. Algo parecido cabe decir del lugar de los demás poetas en los *Diálogos*, pues sean abundantes o no las alusiones de Platón a un poeta —y algunas lo son—, la cuestión interpretativa involucra no solo contextos dialogales, sino diálogos enteros y toda su compleja interrelación.

Con el paso aquí dado se ha buscado prestar una contribución a indagaciones futuras más comprehensivas acerca del lugar que la poesía ocupa en el pensamiento de Platón. En esto lo decisivo es entender al filósofo también como poeta y no verlo tan solo como un filósofo que habla de poesía. Como todo poeta, Platón sostiene un diálogo secreto con Homero y con los demás poetas. Leer a Platón es, pues, participar de ese diálogo entre filosofía y poesía que es la esencia de sus diálogos.

Anexo: Justificación de la modificación de traducciones

En este Anexo se ofrece la justificación de la modificación de una traducción —marcada con asterisco en el texto principal—. Para ello, se presenta la versión del traductor (T), seguida del texto griego (G) —según Kahane y Muller, para Homero, que es una versión interlineal en inglés o según el texto de Slings (2003) para la *República*, siempre con indicación de líneas— y, por último, la versión modificada (M). Teniendo a la vista este material, se aducen de modo sintético las razones de la modificación que se hace de la traducción. Para claridad de la referencia, se subraya el texto específico objeto de la modificación; cuando esta versa sobre la totalidad del pasaje, solo se subraya el texto objeto de la corrección.

Ilíada 9.185-195

T

Llegaron ambos a las tiendas y a las naves de los mirmidones
y lo hallaron deleitándose el ánimo con la sonora forminge,
bella, primorosa, que encima tenía un argénteo clavijero.
La había ganado de los despojos al destruir la ciudad de Eetión
y con ella se recreaba el corazón y cantaba gestas de héroes.
Solo Patroclo en silencio estaba sentado frente a él,
aguardando a que el Eácida dejara de cantar.
Los dos avanzaron, con Odiseo de la casta de Zeus, en cabeza,
y se detuvieron ante él. Saltó atónito Aquiles
con la forminge, abandonando el asiento donde estaba sentado.
Igualmente, Patroclo, al ver a los hombres, se levantó.

G

IL.9.185 Μυρμιδόνων δ' ἐπί τε κλισίας καὶ νῆας ἱκέσθην,
IL.9.185 Now they came beside the shelters and ships of the Myrmidons

IL.9.186 τὸν δ᾽ εὗρον φρένα τερπόμενον φόρμιγγι λιγείῃ

IL.9.186 and they found Achilleus delighting his heart in a lyre, clear-sounding,

IL.9.187 καλῇ δαιδαλέῃ, ἐπὶ δ᾽ ἀργύρεον ζυγὸν ἦεν,

IL.9.187 splendid and carefully wrought, with a bridge of silver upon it,

IL.9.188 τὴν ἄρετ᾽ ἐξ ἐνάρων πόλιν Ἠετίωνος ὀλέσσας:

IL.9.188 which he won out of the spoils when he ruined Eëtion's city.

IL.9.189 τῇ ὅ γε θυμὸν ἔτερπεν, ἄειδε δ᾽ ἄρα κλέα ἀνδρῶν.

IL.9.189 With this he was pleasuring his heart, and singing of men's fame,

IL.9.190 Πάτροκλος δέ οἱ οἶος ἐναντίος ἧστο σιωπῇ,

IL.9.190 as Patroklos was sitting over against him, alone, in silence,

IL.9.191 δέγμενος Αἰακίδην ὁπότε λήξειεν ἀείδων,

IL.9.191 watching Aiakides and the time he would leave off singing.

IL.9.192 τὼ δὲ βάτην προτέρω, ἡγεῖτο δὲ δῖος Ὀδυσσεύς,

IL.9.192 Now these two came forward, as brilliant Odysseus led them,

IL.9.193 στὰν δὲ πρόσθ᾽ αὐτοῖο: ταφὼν δ᾽ ἀνόρουσεν Ἀχιλλεὺς

IL.9.193 and stood in his presence. Achilleus rose to his feet in amazement

IL.9.194 αὐτῇ σὺν φόρμιγγι λιπὼν ἕδος ἔνθα θάασσεν.

IL.9.194 holding the lyre as it was, leaving the place where he was sitting.

IL.9.195 ὣς δ᾽ αὔτως Πάτροκλος, ἐπεὶ ἴδε φῶτας, ἀνέστη.

IL.9.195 In the same way Patroklos, when he saw the men come, stood up.

189 En este caso no se ha propuesto ninguna modificación de **T**, pero como se acepta "gestas de héroes" por **G** κλέα ἀνδρῶν —fórmula que también aparece en *Odisea* 8.73— en lugar de la literal "glorias de hombres" (Bonifaz Nuño 2012), "gestas de los varones" (García Blanco y Macía Aparicio 1998), "hazañas de hombres" (Pérez 2012), hay que decir que los varones que realizan estas hazañas no son hombres cualesquiera, sino seres excepcionales, lo que justifica la versión de "héroes". Así lo hacen Murray y Wyatt (1999): "glorious deeds of warriors" ["gloriosas acciones de guerreros"]; lo explica Willcock (1976, 100): "189. *singing of men's fame*. Achilleus is relaxing by singing the glories of previous heroes" ["verso 189: *cantando la gloria de hombres*. Aquiles descansa cantando las glorias de héroes del pasado"]; también Postlethwaite (2008, 133) —sin compartir su interpretación—: "Achilleus the warrior has become the man of inaction, who now only recalls men's fame (κλέα ἀνδρῶν), the stories of heroes which have been handed down through the oral tradition" ["Aquiles, el guerrero, se ha convertido en un hombre sin actividad, que ahora tan solo recuerda

la gloria de hombres (κλέα ἀνδρῶν), los relatos de héroes que se han transmitido por la tradición oral"]; Segal (1994, 124), con su acostumbrada claridad: "Yet Achilles can take up his lyre in the privacy of his tent to sing of the 'glorious deeds of heroes', the *klea andrōn*, a phrase that could describe the events of the *Iliad*" ["Con todo, en la privacidad de su tienda Aquiles puede tomar su lira para cantar las 'gloriosas acciones de los héroes', la *klea andrōn*, una frase que podría describir los eventos de la *Ilíada*"]. En fin, West (2007, 398) ha explicitado los presupuestos indoeuropeos de la expresión en cuestión: "In Greek epic the typical subject matter of bards songs is summed up as κλέα ἀνδρῶν, 'fames of men', that is, their famous exploits. This use of the plural is paralleled in Vedic, where the plural *śrávāṃsi* is three times used of the 'glorious deeds' of Indra (RV 3.30.5, 37.7; as the subject of eulogy, 8.99.2). The achievements of human heroes are not the concern of the *Rigveda*, but Indra is often praised in terms suitable to a human hero; he is called a *nŕ́* or *vīrá-*, 'a (real) man', he is *nṛmánas-* 'man-spirited', *nŕ́tama-* 'most manly', his exploits are *vīríyāṇi*" ["En la épica griega el tema típico de los cantos de los bardos se sintetiza como κλέα ἀνδρῶν, 'las glorias de hombres', esto es, sus hazañas famosas. Este uso del plural encuentra un paralelo en los *Vedas*, donde el plural *śrávāṃsi* se usa tres veces de 'las gloriosas acciones' of Indra (*Rigveda* 3.30.5, 37.7; como tema de alabanza, 8.99.2). Los logros de los héroes humanos no son el tema del *Rigveda*, pero con frecuencia Indra es alabado en términos apropiados para un héroe humano; él es llamado como *nŕ́* o *vīrá-*, 'un (verdadero) hombre', él es *nṛmánas-* 'de ánimo humano', *nŕ́tama-* 'el más humano', sus hazañas son *vīríyāṇi*"].

En el mismo pasaje que aquí se ha citado, el propio texto iliádico asocia las dos nociones, en el siguiente texto.

Ilíada 9.524-525

T

Eso es lo que también nos han enseñado las gestas antiguas
de los héroes, cuando una desaforada ira invadía a alguno

G

IL.9.524 οὕτω καὶ τῶν πρόσθεν ἐπευθόμεθα κλέα ἀνδρῶν
IL.9.524 Thus it was in the old days also, the deeds that we hear of

IL.9.525 ἡρώων, ὅτε κέν τιν' ἐπιζάφελος χόλος ἵκοι:
IL.9.525 from the great men, when the swelling anger descended upon them.

Es claro que κλέα ἀνδρῶν se entiende como κλέα ἀνδρῶν ἡρώων, las hazañas de los hombres son gestas de héroes. En fin, Nagy (2013, 57: 2§32) indica que, según

Albert Lord, “the Homeric expression κλέα ἀνδρῶν, *glories of men* (*heroes*), refers to such a medium (heroic song)” [“la expression homérica κλέα ἀνδρῶν, *glorias de hombres* (*héroes*), se refiere a ese medio (el del canto heroico)”]. Así, pues, con “gestas de héroes” se capta el sentido de κλέα ἀνδρῶν, lo que permite interpretar así mismo el sentido de la acción que cumple Aquiles cuando canta acompañado de la lira en presencia de Patroclo.

Ilíada 10.114-115

T

“Pero a Menelao, a pesar de ser mi amigo y gozar de mi respeto,
lo increparé, aunque te enfades conmigo —y no disimularé—”.

G

IL.10.114 ἀλλὰ φίλον περ ἐόντα καὶ αἰδοῖον Μενέλαον
IL.10.114 But, beloved as he is and respected, I will still blame

IL.10.115 νεικέσω, εἴ πέρ μοι νεμεσήσεαι, οὐδ᾽ ἐπικεύσω
IL.10.115 Menelaos, even though you be angry, and I will not hide it.

M

“Pero a Menelao, a pesar de ser querido y respetable,
lo increparé, aunque te enfades conmigo —y no disimularé—”.

114

T “ser mi amigo y gozar de mi respeto”

G φίλον […] καὶ αἰδοῖον

M “querido y respetable”

Se busca conservar los adjetivos “φίλον […] καὶ αἰδοῖον”, “querido y respetable”, para que quede claro el contraste y la relación con los sustantivos que se encuentran en Platón, *República* 10.595b9: “φιλία […] καὶ αἰδώς”, “cariño y respeto”.

Odisea 8.73-78

T

[Y, saciado que hubieron su sed y apetito,] la Musa
al aedo inspiró que cantase de hazañas de héroes,
de una acción cuya fama llegó por entonces al cielo
anchuroso: la riña entre Odiseo y Aquiles Pelida

cuando estaban sentados al rico festín de los dioses.
Se lanzaban palabras terribles y a un tiempo gozaba
entre sí Agamenón por la lid de tan bravos aqueos.

G

OD.8.73 μοῦσ' ἄρ' ἀοιδὸν ἀνῆκεν ἀειδέμεναι κλέα ἀνδρῶν,
OD.8.73 the muse inspired the singer to sing the famous deeds of men,

OD.8.74 οἴμης τῆς τότ' ἄρα κλέος οὐρανὸν εὐρὺν ἵκανε,
OD.8.74 from a song whose fame had then reached wide heaven,

OD.8.75 νεῖκος Ὀδυσσῆος καὶ Πηλεΐδεω Ἀχιλῆος,
OD.8.75 the quarrel of Odysseus and Peleides Achilles,

OD.8.76 ὥς ποτε δηρίσαντο θεῶν ἐν δαιτὶ θαλείῃ
OD.8.76 how they'd once argued, at a bountiful feast for the gods,

OD.8.77 ἐκπάγλοις ἐπέεσσιν, ἄναξ δ' ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων
OD.8.77 with vehement words, and lord of men Agamemnon

OD.8.78 χαῖρε νόῳ, ὅτ' ἄριστοι Ἀχαιῶν δηριόωντο.
OD.8.78 in his mind was glad that the best of the Achaeans were arguing,

M

La Musa al aedo inspiró que cantase de hazañas de héroes,
de una acción cuya fama llegó por entonces al cielo
anchuroso: la riña entre Odiseo y Aquiles Pelida
cuando estaban sentados al rico festín de los dioses.
Se lanzaban palabras terribles y a un tiempo gozaba
entre sí Agamenón por la lid de los mejores aqueos.

73 T "La Musa" **G** 'μοῦσ' se sube a la línea 72.

73 Para **T** y **M** "hazañas de héroes" **G** κλέα ἀνδρῶν, véase en este Anexo, *Ilíada* 9.189.

78 T "tan bravos aqueos" **G** ἄριστοι Ἀχαιῶν **M** "los mejores aqueos".

Odisea 11.482-486

T

"Tú, Aquiles,
fuiste en cambio feliz entre todos y lo eres ahora.
Los argivos te honramos en el pasado al igual de los dioses

y aquí tienes también el imperio en los muertos: por ello
no te debe, ¡oh, Aquiles!, doler la existencia perdida”

G

OD.11.482 [γῆς ἐπέβην, ἀλλ’ αἰὲν ἔχω κακά.] σεῖο δ’, Ἀχιλλεῦ,
OD.11.482 [on my own, but always had sorrow.] But no man,

OD.11.483 οὔ τις ἀνὴρ προπάροιθε μακάρτατος οὔτ’ ἄρ’ ὀπίσσω.
OD.11.483 before or after, is more blessed than you, Achilles,

OD.11.484 πρὶν μὲν γάρ σε ζωὸν ἐτίομεν ἶσα θεοῖσιν
OD.11.484 for we Argives valued you alive as equal to the gods,

OD.11.485 Ἀργεῖοι, νῦν αὖτε μέγα κρατέεις νεκύεσσιν
OD.11.485 and you now again wield great power, among the dead,

OD.11.486 ἐνθάδ’ ἐών: τῶ μή τι θανὼν ἀκαχίζευ, Ἀχιλλεῦ.
OD.11.486 since you’re here. So don’t at all be sorry that you’re dead, Achilles.

M

“¡Aquiles,
ningún hombre, ni antes, más feliz que tú, ni después!
Pues antes, cuando vivías, igual que a los dioses te honramos
los argivos, y hoy, ampliamente imperas entre los muertos,
estando acá; por eso, de haber muerto no te aflijas, Aquiles!”.

Errores muy graves a simple inspección. Se ha usado la traducción de Tapia (2014).

Odisea 11.538-540

T

Tal le dije y el alma del rápido Eácida fuese
por el prado de asfódelos dando sus pasos gigantes,
satisfecha de oír el honor que alcanzaba su hijo.

G

OD.11.538 ὣς ἐφάμην, ψυχὴ δὲ ποδώκεος Αἰακίδαο
OD.11.538 So said I, and the soul of fleet-footed Aeacides

OD.11.539 φοίτα μακρὰ βιβῶσα κατ’ ἀσφοδελὸν λειμῶνα,
OD.11.539 went with long strides through the asphodel meadow,

OD.11.540 γηθοσύνῃ ὅ οἱ υἱὸν ἔφην ἀριδείκετον εἶναι.
OD.11.540 joyous that I'd said his son was outstanding.

M

Tal le dije y el alma del Eácida de pies ligeros
fuese por el prado de asfódelos dando sus pasos gigantes,
gozosa de que le dije el honor que alcanzaba su hijo.

538 T rápido **G** ποδώκεος **M** de pies ligeros

540 T satisfecha **G** γηθοσύνῃ **M** gozosa

540 T de oír **G** ἔφην **M** de que le dije

Odisea 22.226-235

T

"No hay, Odiseo, ya en ti aquel vigor ni aquel ánimo entero
que, al luchar por la prócer Helena de cándidos brazos,
nueve años mostraste en los campos de Troya; implacable
diste muerte a varones sin cuento en terrible pelea
hasta ser conquistada Ilión, la ciudad de anchas calles,
por tu ardid: ¿cómo ahora, que has vuelto a tu casa y tus fincas,
te hace duelo tener que imponerte a esos fatuos galanes?
Pero ponte a mi lado, ¡oh, amigo!, y observa mi esfuerzo,
y en la lucha con esos furiosos verás por ti mismo
que Mentor el Alcímida sabe pagar tus favores".

G

OD.22.226 οὐκέτι σοί γ', Ὀδυσεῦ, μένος ἔμπεδον οὐδέ τις ἀλκή
OD.22.226 "You no longer have the steady fury nor any of the mettle

OD.22.227 οἵη ὅτ' ἀμφ' Ἑλένῃ λευκωλένῳ εὐπατερείῃ,
OD.22.227 such as when, for white-armed Helen, daughter of a noble father,

OD.22.228 εἰνάετες Τρώεσσιν ἐμάρναο νωλεμὲς αἰεί,
OD.22.228 you fought for nine years, ever constantly, against the Trojans

OD.22.229 πολλοὺς δ' ἄνδρας ἔπεφνες ἐν αἰνῇ δηϊοτῆτι,
OD.22.229 and killed many men in grim hostilities,

OD.22.230 σῇ δ' ἥλω βουλῇ Πριάμου πόλις εὐρυάγυια.
OD.22.230 and broad-streeted Priam's city was captured by your counsel.

OD.22.231 πῶς δὴ νῦν, ὅτε σόν γε δόμον καὶ κτήμαθ' ἱκάνεις,
OD.22.231 Why now, when you've reached your home and your possessions,

OD.22.232 ἄντα μνηστήρων ὀλοφύρεαι ἄλκιμος εἶναι;
OD.22.232 do you bemoan being staunch against the suitors?

OD.22.233 ἀλλ' ἄγε δεῦρο, πέπον, παρ' ἔμ' ἵστασο καὶ ἴδε ἔργον,
OD.22.233 But come here, pal, stand beside me and take a look at my work,

OD.22.234 ὄφρ' εἰδῇς οἷός τοι ἐν ἀνδράσι δυσμενέεσσι
OD.22.234 so you'll see what kind of man, among hostile men, you have

OD.22.235 Μέντωρ Ἀλκιμίδης εὐεργεσίας ἀποτίνειν.
OD.22.235 in Mentor Alcimides, for paying back your kindness!

M

"No hay, Odiseo, ya en ti aquel vigor ni aquel ánimo entero
que, al luchar por la prócer Helena de cándidos brazos,
nueve años mostraste en los campos de Troya; implacable
diste muerte a varones sin cuento en terrible pelea
hasta ser conquistada Ilión, la ciudad de anchas calles,
por tu ardid: ¿cómo ahora, que has vuelto a tu casa y tus fincas,
te hace duelo tener que mostrar tu fuerza frente a esos galanes?
Pero ponte a mi lado, ¡oh, amigo!, y observa mi esfuerzo,
y en la lucha con esos furiosos verás por ti mismo
que Mentor el Alcímida sabe pagar tus favores".

232 **T** "te hace duelo tener que imponerte a esos fatuos galanes?".

G ἄντα μνηστήρων ὀλοφύρεαι ἄλκιμος εἶναι;

M "te hace duelo tener que mostrar tu fuerza frente a esos galanes?".

La cuestión es que ἄλκιμος εἶναι es "mostrar fuerza" (inglés: "*being staunch*"), más que "imponerse". Tampoco se dice que los galanes, μνηστήρων, sean fatuos.

Odisea 22.344-349

T

"A tus plantas estoy, noble Odiseo; respeta mi vida,
ten piedad, que bien pronto te habrá de doler si matases
a un cantor cuyos versos recrean a dioses y a hombres.
Nunca tuve maestro y el cielo mis múltiples tonos

en la mente me inspira y aun creo poder celebrarte
como a un dios a ti mismo: no quieras segar mi garganta".

G

OD.22.344 γουνοῦμαί σ', Ὀδυσεῦ: σὺ δέ μ' αἴδεο καί μ' ἐλέησον:
OD.22.344 "I beg you by your knees, Odysseus! Respect me and have mercy

OD.22.345 αὐτῷ τοι μετόπισθ' ἄχος ἔσσεται, εἴ κεν ἀοιδὸν
OD.22.345 on me! You yourself will have grief later, if you murder

OD.22.346 πέφνῃς, ὅς τε θεοῖσι καὶ ἀνθρώποισιν ἀείδω.
OD.22.346 a singer who sings for both the gods and men.

OD.22.347 αὐτοδίδακτος δ' εἰμί, θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἴμας
OD.22.347 I'm self-taught, but a god implants all kinds of songs

OD.22.348 παντοίας ἐνέφυσεν: ἔοικα δέ τοι παραείδειν
OD.22.348 in my mind, and I'm fit to sing to you

OD.22.349 ὥς τε θεῷ: τῶ μή με λιλαίεο δειροτομῆσαι.
OD.22.349 as to a god, so don't be eager to cut my throat.

M

"A tus plantas estoy, noble Odiseo; respétame y tenme piedad,
que bien pronto a ti mismo te habrá de doler si a un aedo
matases que canta a dioses y hombres.
Me enseñé a mí mismo y el dios en mi pecho
ha plantado múltiples tonos y tengo habilidad para celebrarte
como a un dios: no quieras segar mi garganta".

344 T "ten piedad" **G** μ' ἐλέησον **M** "tenme piedad", que además se baja a la línea 345.

345 T "te" **G** αὐτῷ τοι **M** "a ti mismo".

345-6 T "si matases / a un cantor" **G** εἴ κεν ἀοιδὸν / πέφνῃς **M** "si a un aedo / matases"

347 T "nunca tuve maestro" **G** αὐτοδίδακτος δ' εἰμί **M** "me enseñé a mí mismo".

347 T "el cielo" **G** θεὸς **M** "el dios".

349 T "a un dios a ti mismo" **G** ὥς τε θεῷ **M** "a un dios".

República 10.595b9-c4

T

Habrá que decirlo —contesté—; aunque un cierto cariño y reverencia que desde niño siento por Homero me embaraza en lo que voy a decir, porque, a no dudarlo, él ha sido el primer maestro y guía de todos esos pulidos poetas trágicos. Pero ningún hombre ha de ser honrado por encima de la verdad, y por lo tanto, he de decir lo que pienso.

G

Ῥητέον, ἦν δ' ἐγώ· καίτοι φιλία γέ τίς με καὶ αἰδὼς ἐκ
[c] παιδὸς ἔχουσα περὶ Ὁμήρου ἀποκωλύει λέγειν. ἔοικε μὲν γὰρ
τῶν καλῶν ἁπάντων τούτων τῶν τραγικῶν πρῶτος διδάσκα-
λός τε καὶ ἡγεμὼν γενέσθαι. ἀλλ' οὐ γὰρ πρό γε τῆς ἀληθείας
τιμητέος ἀνήρ, ἀλλ', ὃ λέγω, ῥητέον.

M

Habrá que decirlo —contesté—; aunque un cierto cariño y respeto que desde niño siento por Homero me embaraza en lo que voy a decir, porque me parece que él ha sido el primer maestro y guía de todos esos pulidos poetas trágicos. Pero ningún hombre ha de ser honrado por encima de la verdad, y por lo tanto, he de decir lo que pienso.

b9 T "reverencia" **G** αἰδώς **M** "respeto". No es incorrecto "reverencia", pero "respeto" es más afín al contexto de *Ilíada* 10.114.

c1 T "a no dudarlo" **G** ἔοικε **M** "me parece".

República 10.596b9

T

Porque ¿cómo habría de fabricarla?

G

πῶς γάρ;

M

Pues, ¿cómo habría de fabricarla?

Aquí el problema es de atribución. Esta pregunta que opera como respuesta corresponde a Glaucón, no, como trae Burnet, a Sócrates (Slings 2005, 167).

República 10.597a4-5

T

Si no hace, pues, lo que existe por sí, no hace lo real, sino algo que se le parece, pero que no es real.

G

Οὐκοῦν εἰ μὴ ὅ ἐστιν ποιεῖ, οὐκ ἂν τὸ ὂν ποιοῖ,

ἀλλά τι τοιοῦτον οἷον τὸ ὄν, ὂν δὲ οὔ;

M

Si no hace esto que es, no hace algo que es, ¿cierto?, sino algo que es como aquello que es, sin serlo.

No se sigue la opción de usar “lo real” en lugar de “el ser”. En **M** con “¿cierto?” se recoge de algún modo la pregunta de **G**, 5: οὔ; (interrogación).

República 10.598d8-e4

T

Por tanto —proseguí—, visto esto, habrá que examinar el género trágico y a Homero, su guía, ya que oímos decir a algunos que aquéllos conocen todas las artes y todas las cosas humanas en relación con la virtud y con el vicio, y también las divinas; porque el buen poeta, si ha de componer bien sobre aquello que compusiere, es fuerza que componga con conocimiento o no será capaz de componer.

G

Οὐκοῦν, ἦν δ’ ἐγώ, μετὰ τοῦτο ἐπισκεπτέον τήν τε
τραγῳδίαν καὶ τὸν ἡγεμόνα αὐτῆς Ὅμηρον, ἐπειδή τινων
[e] ἀκούομεν ὅτι οὗτοι πάσας μὲν τέχνας ἐπίστανται, πάντα δὲ
τὰ ἀνθρώπεια τὰ πρὸς ἀρετὴν καὶ κακίαν, καὶ τά γε θεῖα;
ἀνάγκη γὰρ τὸν ἀγαθὸν ποιητήν, εἰ μέλλει περὶ ὧν ἂν ποιῇ
καλῶς ποιήσειν, εἰδότα ἄρα ποιεῖν, ἢ μὴ οἷόν τε εἶναι ποιεῖν.

M

Por tanto —proseguí—, visto esto, ¿no habrá que examinar el género trágico y a Homero, su guía, ya que oímos decir a algunos que aquéllos conocen todas las artes y todas las cosas humanas en relación con la virtud y con el vicio, y también las divinas? Porque, dicen, el buen poeta si ha de componer bien sobre aquello que compusiere, es fuerza que componga con conocimiento o no será capaz de componer.

e2 G θεῖα; (interrogación). Es decir, Slings lee como pregunta esta construcción, lo que se recoge en **M**. Es curioso que con θεῖα: (punto y coma), Burnet se haya apartado de la más clara de Adam, θεῖα· (dos puntos).

e3 M "dicen".

Si bien la expresión "dicen" no se halla en **G**, es muy conveniente introducirla para que quede claro que la aseveración de que "es necesario que el buen poeta conozca aquello de que va a componer" no corresponde a una afirmación que Sócrates esté haciendo, sino que es la razón que aducen "algunos" para sostener que "los poetas trágicos conocen todas las artes y todas las cosas humanas, y también las divinas".

En este punto pueden presentarse dos posibilidades respecto de la traducción del pasaje, a saber, (**A**) que se siga la versión de Slings o (**B**) que se siga la versión de Burnet —que no lee la primera parte como una pregunta, sino como una afirmación simple—. A su vez, en caso de seguirse a Burnet, puede optarse o por (**B1**) atribuirle la razón de que "es necesario que el buen poeta conozca aquello de que va a componer" a esos "algunos", que no se mientan, o por (**B2**) dejarla sin indicación de ningún tipo, donde la puntuación, (**B2a**) si es suave —coma o dos puntos—, o (**B2b**) si es fuerte —punto y coma o punto seguido—, puede sugerir que la afirmación es respectivamente de esos "algunos" o más bien del propio Sócrates.

A

Sachs (2007)

"Next", I said, "doesn't tragedy, along with its leader Homer, need to be examined, since we hear it said by some that these people know all the arts and all human matters that have to do with virtue and vice, and all divine matters as well? They say it's necessary for a good poet, if he's going to do a beautiful job of composing poetry about the things he's writing about, to write with knowledge or not be able to write".

Emlyn-Jones y Preddy (2013)

"Does this mean, then,' I said, "that we must next examine tragedy and its leader Homer, since we hear from some that these people understand all arts and crafts and all matters human in relation to virtue and vice and even to matters divine? For the good poet, if he aspires to write well about whatever he does write about, must do so, they argue, with full knowledge, or he won't be able to".

B1

Eggers Lan (1986)

Después de esto debemos examinar la tragedia y a su adalid, Homero, puesto que hemos oído a algunos decir que éstos conocen todas las artes, todos los asuntos humanos en relación con la excelencia y el malogro e incluso los asuntos divinos. Porque dicen que es necesario que un buen poeta, si va a componer debidamente lo que compone, componga con conocimiento; de otro modo no será capaz de componer.

En esta categoría caen también las versiones de Shorey (1989): "For the good poet [...], they argue"; Grube y Reeve (1997): "They say that if a good poet"; Caccia (2009): "Secondo loro infatti il buon poeta"; Schleiermacher y Kurz (2011): "Denn notwendig müsse der gute Dichter".

B2a

Gómez Robledo (2000)

Después de esto, proseguí, habrá que considerar la tragedia y a su jefe, que es Homero. Según lo hemos oído de algunos, en efecto, estos poetas tienen un conocimiento no solamente de todas las artes, sino también, en el orden de las cosas humanas, de todo aquello que atañe a la virtud y al vicio, e incluso de las cosas divinas, toda vez que el buen poeta, si ha de componer bellamente aquello que compusiere, ha de hacerlo necesariamente con conocimiento; en caso contrario, no será capaz de componer.

En esta categoría cae también la versión de Vegetti (2007): "e persino quelle divine: è infatti necessario che il buon poeta".

B2b

Mariño, Mas y García (2009)

Entonces —proseguí—, a continuación hay que examinar la tragedia y a su guía, Homero, ya que oímos decir a algunos que esos poetas trágicos conocen todas las artes y todas las cosas humanas que tienen que ver con la virtud y el vicio, así como las divinas. Pues es obligado que el buen poeta, si tiene intención de componer una buena obra poética a propósito de cualquier tema sobre el que componga, lo haga sabiendo del tema o que, en caso contrario, no sea capaz de componer.

De esta versión llama la atención que siga a Burnet, si su propósito declarado es basarse en Slings (2005, 168), del que también se aparta en otras ocasiones, sin ningún tipo de aviso (véase *República* 10.596b9, 597a4-5).

En esta categoría caen también las versiones de Bloom (1991): “For it is necessary that the good poet”; Leroux (2004): “Car il est nécessaire qu’un bon poète”; y Pabón y Fernández-Galiano (2006): “y también las divinas; porque el buen poeta”.

República 10.602b5-10

T

Parece, pues, que hemos quedado totalmente de acuerdo en esto: en que el imitador no sabe nada que valga la pena acerca de las cosas que imita; en que la imitación no es cosa seria, sino una niñería; y en que los que se dedican a la poesía trágica, sea en yambos, sea en versos épicos, son todos unos imitadores como los que más lo sean.

G

Ταῦτα μὲν δή, ὥς γε φαίνεται, ἐπιεικῶς ἡμῖν διωμο-
λόγηται, τόν τε μιμητικὸν μηδὲν εἰδέναι ἄξιον λόγου περὶ
ὧν μιμεῖται, ἀλλ’ εἶναι παιδιάν τινα καὶ οὐ σπουδὴν τὴν
μίμησιν, τούς τε τῆς τραγικῆς ποιήσεως ἁπτομένους ἐν
ἰαμβείοις καὶ ἐν ἔπεσι πάντας εἶναι μιμητικοὺς ὡς οἷόν τε
μάλιστα.

M

Parece, pues, que hemos quedado más o menos de acuerdo en esto: en que el imitador no sabe nada que valga la pena acerca de las cosas que imita; en que la imitación no es cosa seria, sino una especie de juego; y en que los que se dedican a la poesía trágica, sea en yambos, sea en versos épicos, son todos unos imitadores como los que más lo sean.

5 T “totalmente” **G** ἐπιεικῶς **M** “más o menos”.

7 T “una niñería” **G** παιδιάν **M** “una especie de juego”.

República 10.603c5-8

T

La poesía imitativa nos presenta a los hombres realizando actos forzosos o voluntarios a causa de los cuales piensan que son felices o desgraciados y en los que se encuentran ya apesadumbrados, ya satisfechos.

G

πράττοντας, φαμέν, ἀνθρώπους
μιμεῖται ἡ μιμητικὴ βιαίους ἢ ἑκουσίας πράξεις, καὶ ἐκ τοῦ

πράττειν ἢ εὖ οἰομένους ἢ κακῶς πεπραγέναι, καὶ ἐν τούτοις
δὴ πᾶσιν ἢ λυπουμένους ἢ χαίροντας.

M

Sostenemos que el arte imitativo imita hombres en acción, realizando actos forzosos o voluntarios, y, si a causa de ellos suponen que les va bien o mal, se ponen tristes o contentos.

5 T nil **G** φαμέν **M** "sostenemos".

5 T "hombres realizando" **G** πράττοντας [...] ἀνθρώπους **M** "hombres en acción".

6 T "nos presenta" **G** μιμεῖται **M** "imita".

6 T "la poesía imitativa" **G** ἡ μιμητικὴ **M** "el arte imitativo".

7 T "piensan" **G** οἰομένους **M** "suponen".

7 T "son felices o desgraciados" **G** ἢ εὖ [...] ἢ κακῶς πεπραγέναι **M** "les va bien o mal".

8 T "ya apesadumbrados, ya satisfechos" **G** ἢ λυπουμένους ἢ χαίροντας **M** "tristes o contentos".

La principal deficiencia de **T** es suprimir la doble referencia a imitación y asimilar en una sola formulación a "los hombres en acción" que se encuentran "realizando actos".

República 10.605e6-606a1

T

—No, por Zeus —dijo—, no parece eso razonable.

—Bien seguro —dije—, por lo menos si lo examinas en este otro aspecto.

G

Οὐ μὰ τὸν Δί', ἔφη, οὐκ εὐλόγῳ ἔοικεν.

[a] Ναί, ἦν δ' ἐγώ, εἰ ἐκείνῃ γ' αὐτὸ σκοποίης.

M

—No, por Zeus —dijo—, no parece eso razonable.

—Sí lo es —dije—, si lo consideras de este modo.

a1 T "Bien seguro" **G** Ναί **M** "Sí lo es".

La cuestión es que la versión de **T** puede llevar a entender que Sócrates está de acuerdo con la posición de Glaucón, mientras que, en realidad, sucede todo lo contrario: Sócrates está en completo desacuerdo con Glaucón y por eso su enfático "sí". Aquí hay un diferencia esencial entre distintas versiones; contrástese, por ejemplo, la decisión de Murray (1996, 225), ("That's right, especially if you look at it in this way" ["Eso es correcto, especialmente si lo consideras de este modo"]) con la de Emlyn-Jones y Preddy (2013, 433) ("'Yes,' I said, 'if you look at it from this point of view'" ["'Sí', dije, 'si lo consideras desde este punto de vista'"]).

República 10.607d10-e1

T

Nil

G

καὶ εὐμενῶς

ἀκουσόμεθα

M

Y escucharemos benevolentemente.

La expresión no aparece en **T**.

República 10.612b1-4

T

la práctica de la justicia es en sí misma lo mejor para el alma considerada en su esencia, y que ésta ha de obrar justamente, tenga o no tenga el anillo de Giges y aunque a este anillo se agregue el casco de Hades.

G

αὐτὸ
δικαιοσύνην αὐτῇ ψυχῇ ἄριστον ηὕρομεν, καὶ ποιητέον εἶναι
αὐτῇ τὰ δίκαια, ἐάντ' ἔχῃ τὸν Γύγου δακτύλιον, ἐάντε μή, καὶ
πρὸς τοιούτῳ δακτυλίῳ τὴν Ἄιδος κυνῆν;

M

la práctica de la justicia es en sí misma lo mejor para el alma considerada en sí misma, y que ésta ha de obrar lo justo, tenga o no tenga el anillo de Giges y aunque a este anillo se agregue el casco de Hades.

2 T “el alma considerada en su esencia” **G** αὐτῇ ψυχῇ **M** “el alma considerada en sí misma”.

3 T “justamente” **G** τὰ δίκαια **M** “lo justo”.

Por motivos del contexto de la cita, en ella se ha suprimido el tono interrogativo.

República 10.614b2-4

T

Pues he de hacerte —dije yo— no un relato de Alcínoo, sino el de un bravo sujeto, Er, hijo de Armenio, panfilio de nación.

G

Ἀλλ' οὐ μέντοι σοι, ἦν δ' ἐγώ, Ἀλκίνου γε ἀπόλογον ἐρῶ,
ἀλλ' ἀλκίμου μὲν ἀνδρός, Ἠρὸς τοῦ Ἀρμενίου, τὸ γένος
Παμφύλου·

M

Pues he de hacerte —dije yo— no un Apólogo de Alcínoo, sino el de un hombre valeroso, Er, hijo de Armenio, panfilio de nación.

2 T “un relato de Alcínoo” **G** Ἀλκίνου γε ἀπόλογον **M** “un Apólogo de Alcínoo”.

3 T “un bravo sujeto” **G** ἀλκίμου μὲν ἀνδρός **M** “un hombre valeroso”.

Aunque es correcta la traducción de ἀπόλογος como “relato”, aquí se ha mantenido la transcripción del griego en el sentido de un nombre propio, para que quede más clara la remisión al “Apólogo de Alcínoo” de la *Odisea*. Por supuesto, en ninguna traducción puede mantenerse el juego de palabras entre Αλκίνου (*Alkínou*, Alcínoo) y ἀλκίμου (*alkímou*, valeroso).

República 10.619e3-5

T

no sólo ser feliz aquí, sino tener de acá para allá y al regreso de allá para acá un camino fácil y celeste, no ya escarpado y subterráneo.

G

οὐ μόνον ἐνθάδε εὐδαιμονεῖν ἄν,
ἀλλὰ καὶ τὴν ἐνθένδε ἐκεῖσε καὶ δεῦρο πάλιν πορείαν οὐκ ἂν
χθονίαν καὶ τραχεῖαν πορεύεσθαι, ἀλλὰ λείαν τε καὶ οὐρανίαν.

M

no sólo ser feliz aquí, sino tener de acá para allá y al regreso de allá para acá, no un camino subterráneo y escarpado, sino fácil y celeste.

4-5 **T** “un camino fácil y celeste, no ya escarpado y subterráneo”

G οὐκ ἂν χθονίαν καὶ τραχεῖαν πορεύεσθαι, ἀλλὰ λείαν τε καὶ οὐρανίαν

M “no un camino subterráneo y escarpado, sino fácil y celeste”.

T invierte el orden de las cláusulas y, en la que es primera, el orden de los términos.

Nótese cómo **G**, y por supuesto **M**, mantienen una estructura quiástica, “subterráneo” y “celeste” se encuentran en los extremos de la expresión, correspondiéndose entre sí, y “escarpado” y “fácil” se encuentran en el centro, también en correspondencia entre sí.

República 10.620c6

T

la vida de un hombre común y desocupado.

G

βίον ἀνδρὸς ἰδιώτου ἀπράγμονος

M

la vida de un hombre común y sin ocupaciones públicas.

6 **T** “desocupado” **G** ἀπράγμονος **M** “sin ocupaciones públicas”.

Adenda

En esta Adenda se ofrece el elenco bibliográfico que ha servido de base para la presente investigación. Cada obra recibe una pequeña descripción y, en ocasiones, una valoración en el contexto del marco teórico de este trabajo —valoración que se indica con el uso de guiones—. No se pretende exhaustividad para cada grupo de obras, aunque en general, pero no siempre, se ha buscado cierta representatividad. Algunas secciones son pequeñas, pero se ha optado por incluirlas en esta adenda, y no a pie de página, para que sirvan de indicativo de temas de particular importancia en el estudio de Platón y Homero. La ordenación de las obras es cronológica, siendo las primeras las más antiguas.

1. Las citas de Homero en Platón

Howes (1895): estudio inaugural sobre las citas de Homero en Platón y Aristóteles; Labarbe (1987 [1949]): en este estudio clásico se abordan, desde una perspectiva performativa, esto es, oralista, las locuciones de Homero que se encuentran en los *Diálogos*, con la conclusión de que el Homero de Platón no es tan diferente del transmitido, 409: "L'*Iliade* et l'*Odyssée* que connaissait Platon ne différaient pas fondamentalement des nôtres" ["La *Ilíada* y la *Odisea* que conoce Platón no difieren fundamentalmente de las nuestras"]; Tarrant (1951): establece una distinción entre las citas argumentativas y las meras etiquetas, tanto respecto de Homero como de la tradición poética en general, cuyo uso en Platón, salvo algunas instancias argumentativas, es parte de su estilo lúdico y casual —no se le asigna al recurso a los poetas, en particular a Homero, un peso relevante en el contenido del pensamiento de Platón—; Benardete (1963): algunas de las citas alteradas de Homero en Platón responden al propósito filosófico del Ateniense; Lohse (1964, 1965, 1967): dentro del contexto de la transmisión oral, este es el examen más preciso de las citas de Homero en Platón. La conclusión de este trabajo fundamental es que, 229 (1967), "Platons Homerzitate Lassen demnach einen voralexandrinischen Homertext sichtbar werden, der sich im Wesentlichen nicht von der Vulgata unterscheidet" ["Las citas de Homero en Platón hacen visible, en consecuencia, un texto prealejandrino de Homero que en lo esencial no se diferencia del de la Vulgata"] —es decir, el Homero que Platón

conoce esencialmente es el mismo nuestro—; Mitscherling (2009): hace énfasis en el carácter representativo de la mímesis, en particular en la *República*, pero su mayor aporte está en el Apéndice, que presenta un índice de todas las citas que hay en Platón de los poetas —por su carácter completo y ordenado, forma la base textual de la presente investigación—; Lake (2011): a través de un detallado análisis de las referencias a Homero en la *República* —incluida la métrica—, muestra cómo se suscitan algunos de los temas filosóficos principales de esta obra: la verdad, los dioses, el alma, la educación, la poética; Yamagata (2012): al comparar algunas de las citas más relevantes de Homero en Platón, en particular las que se dan en boca de Sócrates, con las citas de Homero en Jenofonte, el autor se propone contribuir al debate sobre la cuestión socrática; Faedda (2017): sobre la huella de Howes (1895) y de Benardete (1963), y contra Labarbe (1987), identifica en citas alteradas que Platón hace de Homero el propósito del filósofo y no el efecto de la transmisión oral.

2. Relación entre filosofía y poesía en Platón

Sobre las relaciones entre filosofía y poesía en Platón, la bibliografía es inabarcable. Algunas de las obras más relevantes son Greene (1918): estudio pormenorizado de los *Diálogos* donde Platón trata la poesía, con el resultado de que esta puede ser ya expresión de una forma eterna y, en esa medida, aproximarse a la filosofía; Brownson (1920): sitúa conclusiones conocidas dentro del ámbito de una más amplia presentación de la tradición poética; Verdenius (1944): con la suficiencia del autor, busca resolverse en el campo de la *paidiá* —lo lúdico— la paradoja entre el inmenso pensador que es Platón y su desastrosa postura respecto de la poesía; Duncan (1945): dado que Platón es tanto poeta como filósofo, la verdad no puede alcanzarse mediante la sola dialéctica, sino que requiere de la visión interior del poeta; Oates (1972): contra la corriente, presenta una defensa sencilla de que Platón no es un enemigo acérrimo de la poesía; Gulley (1977): disocia la criticable actitud de Platón hacia la poesía de su teoría acerca de la poesía, que es perfectamente aceptable; Belfiore (1984): inteligente esfuerzo para mostrar la coherencia de la noción de mímesis entre los libros 3 y 10 de la *República*; Ferrari (1989): dentro de un comprehensivo examen de la cuestión de la poesía en Platón, considera a Platón como un cierto tipo de poeta; Janaway (1995): estudio de referencia de la doctrina de Platón sobre las artes en general en el conjunto de los *Diálogos*. El autor arriba a conclusiones pesimistas acerca del valor y la utilidad que las artes tienen dentro del proyecto del filosofar platónico; así, se pregunta, 202, “whether the whole point of the arts is not deeply anti-Platonic” [“si en definitiva el *quid* de las artes no es profundamente antiplatónico”]; Murray (1996): indispensable edición comentada del *Ion* y de lo pertinente para la relación de la poesía en *República* 2, 3 y 10, aunque dicha

selección ya apunta a sus limitaciones; Halliwell (2000): lleva a cabo una revisión a fondo de muchas citas de los poetas en los diálogos de Platón, y concluye que el filósofo adopta posiciones muy sofisticadas frente a la tradición poética, lo que se inscribe en el cambio cultural propulsado por la difusión de una cultura escrita; Levin (2001): libro de amplio aliento, donde la autora estudia la noción de *technē* en el *Cratilo* para aplicarla a la poesía en *República* 2-3 y 10, a partir de lo cual logra identificar tareas positivas para la poesía en la conformación y mantenimiento de la *polis*; Westermann (2002): contra el trasfondo de una teoría del diálogo y la interpretación, se estudian diálogos paradigmáticos en este respecto: *Menón*, *Fedro*, *Protágoras*, *Hipias Mayor*; Giuliano (2005): hay que leer la crítica de Platón a los poetas en el contexto de la sociedad de su tiempo, la verdadera posición de Platón respecto de los poetas se ve en el uso que hace de ellos en su obra; Crotty (2009): expone el influjo de Homero y de Esquilo en la formación de la Teoría de las Ideas, tal como esta se despliega en el *Fedón* y en la *República*, con una revisión final del *Sofista* y el *Político* como diálogos donde se cuestiona la visión así ganada; Tanner (2010): aborda con toda claridad la cuestión de cómo puede Platón ser enemigo de los poetas si sus propios diálogos están llenos de alusiones poéticas, incluso son obras poéticas que despliegan todo su poder no tanto en las doctrinas que transmiten, sino en su propia representación; la autora propone, más que la imitación, la imaginación como el campo donde se trabaja esta contradicción; Tomás (2010): breve lectura conjunta de *República* 2 y 3 con 10, se concluye que la mímesis tiene consecuencias políticas inaceptables; Destrée y Herrmann (2011): importante colección de artículos sobre la poesía en Platón. Para el tema de este estudio, véase muy especialmente Halliwell (2011): para defender que la expulsión de los poetas no es la palabra definitiva de Platón sobre la relación entre filosofía y poesía, el autor se embarca en un detallado análisis de la función de los encantamientos y los antídotos de la poesía en *República* 10; Tomás (2014): indagación del lugar que Platón les atribuye a las artes, para concluir que estas se excluyen por completo de su programa educativo y de su proyecto filosófico; Zazo (2011): la crítica de Platón a la poesía debe inscribirse dentro del surgimiento de la escritura alfabética, de modo que se rechaza propiamente la oralidad poética a favor de la oralidad dialéctica —se trabaja esta hipótesis como si a finales del siglo v la poesía fuera ante todo oral, aparte de los presupuestos biográficos implicados en la interpretación—; Benitez y Wang (2016): muy importante conjunto de artículos donde se destaca, en general, la relevancia de lo poético en la conformación del pensamiento platónico, así: Robinson (2016): se centra en el *Timeo* y las *Leyes*, pero formula la constatación decisiva de que incluso en la *República* puede identificarse una función positiva para las artes, 13: “With regard to both the plastic arts and the verbal arts (596 ff.), he tells us that *mimēsis* of the appropriate Form or set of Forms will produce

great art in both areas, which in turn will produce virtue and understanding in the soul of those influenced by such art" ["Respecto tanto de las artes plásticas como de las artes de la palabra (596 ss.), Platón nos dice que la *mimēsis* de la Forma apropiada o del conjunto apropiado de Formas producirá un gran arte en ambos campos, lo que a su vez producirá virtud y comprensión en el alma de aquellos influidos por tal arte"]; Halliwell (2016): defiende su conocida tesis de que no cabe establecer determinaciones definitivas de lo que sería una poética platónica, 40: "The dialogues' treatments of topics such as *mimēsis*, inspiration/creativity, literary form, style, fiction, pleasure, and play are never translated into doctrinally established tenets which are then maintained consistently from work to work. On the contrary: gaps, silences and variations between different works are conspicuous" ["El tratamiento de los diálogos de temas como la *mimēsis*, la inspiración/creatividad, la forma literaria, el estilo, la ficción, el placer y la representación nunca se trasladan a tesis doctrinalmente establecidas que habría luego que sostener coherentemente de una obra a otra. Por el contrario, entre diferentes obras es conspicua la presencia de brechas, silencios y variaciones"]; Collobert (2016): muestra cómo para la constitución de la filosofía de Platón la poesía opera como un conjunto de significados de modo tal que al final, 84, "philosophy is reflected in poetry and finds there echoes sharing the same truth" ["la filosofía se refleja en la poesía y allí encuentra ecos que comparten la misma verdad"]; Bowie (2016): examina varias citas de Homero en los diálogos para mostrar cómo dicho proceder le permite al filósofo ampliar el campo de significación de argumentos tomados a la letra, en particular, 96, "the familiarity of the quotation is shared and creates in the addressee a warm sense of membership of a learned community, which defuses the situation and helps in the acceptance of whatever it is the quotation is being used to promote" ["la familiaridad de la cita se comparte y crea en el destinatario un cálido sentido de pertenencia a una comunidad educada, lo que apacigua la situación y contribuye a la aceptación de aquello que la cita busca promover"]; dentro de esta casi unanimidad, Murray (2016): ofrece una posición contraria, 38: "In my view what is being proposed is the displacement of poetry by philosophy rather than a *rapprochement* between the two" ["En mi opinión, se propone el desplazamiento de la poesía por la filosofía más que un *acercamiento* entre las dos"]; Trepanier (2017): entiende que Platón busca rehabilitar a Homero tanto como se lo permitan sus compromisos filosóficos. Dado el carácter fundacional que la poesía homérica tiene para los griegos, es imposible prescindir de ella, pero su presencia debe contar con la supervisión de la filosofía para que los ciudadanos alcancen la meta de la virtud. De nuestro medio, véase von der Walde (2004): a la cuestión de cómo conjugar el rechazo de la poesía en Platón con el hecho de que su propia obra no solo es poética, sino que recurre a recursos poéticos, la autora responde que Platón

propone el diálogo como la nueva poesía de su República —solución que no deja de encerrar una peligrosa ambigüedad, dado que la masiva presencia de poetas en los diálogos no parece respaldar la idea de que justamente los diálogos se propongan eliminar toda forma de poesía a favor de la suya propia—; Marulanda (2012): presentación de los elementos constitutivos de la censura de la poesía y de la expulsión de los poetas, junto con una reflexión final sobre la respuesta de Aristóteles a Platón respecto del sentido positivo que por medio de la catarsis adquieren las emociones miméticas. Heath (2013): ofrece un amplio y preciso estudio donde se presentan las diferentes opiniones y juicios que los filósofos de la Antigüedad griega han adoptado frente a la poesía. En el capítulo 1 se da una descripción del problema, en Homero y Hesíodo, junto con las ideas de los filósofos presocráticos acerca de la poesía, en particular, Jenófanes. En tres capítulos sucesivos se tratan respectivamente a Platón, a Aristóteles y a algunos pensadores posteriores que conforman la base de la recuperación del platonismo poético que se dará entre Plutarco y Porfirio. En el último capítulo se examinan las condiciones de la obra platónica a partir de las cuales se va a consumar el "matrimonio entre Homero y Platón" y cómo lo entienden pensadores de quienes disponemos de una obra completa, como Máximo de Tiro, Plotino y Longino. De particular interés para el tema de la presente investigación es la consideración de Platón, que se da en dos partes diferentes del libro, el capítulo 2, sobre la *República*, y la sección 5.1, donde se presentan numerosos pasajes de los *Diálogos* respecto del valor y la utilidad de la poesía; el autor, sin embargo, no compromete su juicio en este punto, 139 n. 3: "In what follows I express no opinion on how –or whether– the Platonic material introduced in this chapter should be integrated with the critique in the *Republic*" ["En lo que sigue no expreso ninguna opinión respecto de cómo es posible –o de si es posible– integrar el material de este capítulo con la crítica ofrecida en la *República*"]. Esta confesión del autor lleva a pensar en que, por lo menos, su comprensión del conjunto del pensamiento de Platón acerca de la poesía no alberga pretensiones de unidad y coherencia. A pesar de que en el capítulo sobre la *República* el autor trata de matizar lo que se ha llamado "el ataque de Platón a la poesía", haciendo notar que Sócrates permite que haya himnos a los dioses y encomios a los hombres buenos (41), su posición inequívoca es la de que respecto de la poesía mimética en la ciudad, la solución de Platón es radical, que es el título de este capítulo: la poesía no tiene lugar en la ciudad bien ordenada. ¿Cómo entender, entonces, las declaraciones finales de Sócrates acerca de la defensa de la poesía? El autor refiere que el propio Sócrates en el *Fedón* se vuelve hacia la poesía en los últimos días de su vida y cómo dicho giro se articula con el mito escatológico final del diálogo, pero, como es usual en las lecturas filosóficas del libro 10 de la *República*, no intenta establecer ninguna relación entre la discusión que hace Sócrates de la poesía y la

exposición del mito de Er del final del diálogo. Es manifiesta la incomodidad del autor respecto de reconocer o no el carácter poético de la obra de Platón (53), de allí que su reflexión no pueda sino terminar en una pregunta sin respuesta, expresión de su propia perplejidad frente al filósofo, 55: "There is a striking tension between the radicalism of the conclusion to which Plato's arguments lead and their acknowledged provisionality (e.g. *Rep.* 6, 506b–e; 533a). Can the authorisation problem be solved by writing promissory notes on philosophical insights as yet unattained?" ["Hay una inquietante tensión entre la radicalidad de la conclusión a la que conducen los argumentos de Platón y su reconocido carácter provisional (por ejemplo, *República* 6.506b-e; 7.533a). ¿Puede solucionarse el problema de la autorización [de la poesía en la ciudad] con la escritura de notas de promesas futuras sobre logros filosóficos que todavía no se han alcanzado?"]. Bajo la lectura propuesta en la presente investigación, esta aporía no se configura.

3. Los *Diálogos* de Platón como obra literaria

Para un recuento de la cuestión, Fendt y Rozema (1998): el propósito de los autores es muy claro, 3: "This book is called *Platonic Errors* not because we think Plato made any, as far as we can tell he did not, but because the purpose of this book is to show that most so-called Platonic doctrines are errors caused by ignorance, incapacity, or unwillingness to read what Plato wrote: dialogues-fully formed poetic works" ["Este libro se llama *Errores platónicos* no porque nosotros pensemos que Platón cometió algún error, ya que en lo que nos alcanza, él no cometió ninguno, sino porque el propósito de este libro es mostrar que la mayor parte de las así llamadas doctrinas platónicas son errores causados por ignorancia, incapacidad o resistencia para leer lo que Platón escribió: diálogos, esto es, obras poéticas completamente formadas"]; véase 74, n. 9, con bibliografía. Son valiosas las colecciones de Gonzalez (1995): la tercera vía propuesta se mueve entre lo aporético y lo doctrinal en la interpretación de los diálogos. En la Introducción, Gonzalez hace un útil recuento de la historia de la interpretación platónica; las cinco partes del libro conforman las alternativas entre las cuales se desarrolla la comprensión de Platón: lo oral y lo escrito; la persuasión y la prueba; la imaginación y la razón; el escepticismo y el dogmatismo; las doctrinas no escritas y los diálogos escritos; Press (2000): examina el funcionamiento del diálogo para ver si en él puede determinarse, y hasta qué punto, si los personajes hablan por Platón; la primera sección propone la base teórica del problema, la segunda aborda diferentes diálogos, la tercera es crítica y propone alternativas; Griswold (2002): ofrece muy diversos enfoques del sentido del diálogo, con lecturas particulares y debates entre autores, entre los que cabe destacar el que se da entre el analítico Nicholas White y el hermenéutico Hans-Georg Gadamer;

Michelini (2003): estudia los diálogos desde una perspectiva retórica, dándole cabida a análisis de crítica textual y cultural; Scott (2007): en una pertinente Introducción, el editor enuncia el propósito de la obra, xx: "The present anthology aims to reinvigorate scholarly examination of the way Plato's dialogues 'work' and to prompt a reconsideration of how the form of Plato's philosophical writing bears on the Platonic conception of philosophy" ["Esta antología se propone reavivar el examen especializado del modo como 'trabajan' los diálogos de Platón y promover una reconsideración de cómo la forma de la escritura filosófica de Platón se relaciona con la concepción platónica de la filosofía"]; Cornelli (2016): en numerosas y valiosas contribuciones se explora una idea cara a Samuel Scolnicov, 1: "many other philosophers have employed literary techniques to express their ideas, just as many literary authors have exemplified philosophical ideas in their narratives, but for no other philosopher does the mode of expression play such a vital role in their thought as it does for Plato" ["muchos otros filósofos han empleado técnicas literarias para expresar sus ideas, igual que muchos autores literarios han ejemplificado ideas filosóficas en sus relatos, pero en ningún otro filósofo el modo de expresión cumple un papel tan relevante en su pensamiento como lo hace en Platón"]. En las tres secciones del libro se estudian cuestiones generales referentes al estilo literario de Platón, la relación de su estilo con otros géneros y tradiciones de Grecia; personajes de los diálogos y su propósito al usarlos.

Véase también Edelstein (1962): el autor explica el carácter anónimo de Platón —el hecho de que el filósofo nunca hable en su propia voz en los diálogos— como un modo de darle preeminencia a la verdad sobre cualquier referencia personal; Moors (1978): la forma del diálogo es constitutiva de la filosofía de Platón, 85: "The intent of each Platonic dialogue is to produce a unity of form, content, and method within that dialogue" ["El propósito de cada diálogo platónico es producir una unidad de forma, contenido y método dentro de ese diálogo"]; Rutherford (1995): se pasa revista a algunos de los diálogos más conocidos desde el compromiso del autor, ix: "to advance the literary understanding of a philosophic writer, without losing sight either of his historical context or of the ethical, religious and other themes which are central to his work. In other words, it tries to say something about both the form and the content of Plato's works, and about the relationship between form and meaning" ["avanzar en la comprensión literaria de un escritor filosófico, sin perder de vista su contexto histórico o los temas éticos, religiosos u otros, que son centrales en su obra. En otras palabras, se trata de decir algo acerca tanto de la forma como del contenido de las obras de Platón, y acerca de la relación entre forma y significado"]; Kahn (1996): la erudición del autor y el respeto que suscita fueron fundamentales para afianzar una nueva forma de considerar los diálogos platónicos, según la

cual el diálogo socrático no es un testimonio biográfico, sino un género literario, por lo que las diferencias que se dan entre los diálogos no deben entenderse como etapas en el desarrollo del pensamiento de Platón, sino como diferentes momentos literarios en la presentación de su pensamiento; Ausland (1997): con gran minuciosidad y apoyo en las fuentes, expone la tesis de que los diálogos de Platón tanto son obras de filosofía cuanto textos literarios, y toma el *Fedón* como campo de prueba de ello; Cooper (1997): en la Introducción a la edición de referencia del conjunto de los diálogos en inglés, el editor toma distancia del modelo canónico que clasifica los diálogos en "tempranos", "medios" y "tardíos", para pedir que se consideren en toda su problematicidad como obras literarias, lo que incluye la constatación de que, xxiii, "it is in the entire writing that the autor speaks to us, not in the remarks made by individual speakers" ["es en la totalidad de su escritura que el autor nos habla, no en las observaciones presentadas por interlocutores individuales"]; Szlezák (1999): el reconocido autor se enfrasca en una lectura viva y participativa con la forma de los diálogos, logrando con ello presentar en acto las principales cuestiones hermenéuticas que suscita la obra platónica; Clay (2000): una estimulante introducción a los diálogos platónicos entendidos en su aspecto dramático; Bacon (2001): expone su tesis de que, 341, "Plato's dialogues are works of fiction that, like life itself, present characters, ideas, and events that evoke different responses in different audiences" ["los diálogos de Platón son obras de ficción que, como la vida misma, presentan personajes, ideas y acontecimientos que suscitan diferentes respuestas en diferentes audiencias"]; Cohn (2001): después de mostrar cómo algunos diálogos admiten una fructífera interpretación, si no se toma a Sócrates como el exponente del pensamiento de Platón, el autor recurre a categorías de crítica literaria para articular el carácter ficticio de los diálogos; Blondell (2003): ofrece su contribución para cerrar la brecha entre los enfoques filosófico y literario de los diálogos mediante el examen del uso que Platón hace de la caracterización, como puente entre la forma dramática y el carácter moral; la tesis se pone a prueba en el estudio de *Hipias Menor*, *República*, *Teeteto*, *Sofista* y *Político*; Trabattoni (2003): el autor se abre al modelo dialogal, con ciertas reservas sobre su alcance; Corlett (2005): tras un cuidadoso análisis de las posibles vías como pueden interpretarse los diálogos, se rechaza la difundida posición que asume como portavoz de Platón al personaje principal de cada diálogo para proponer en su lugar la interpretación socrática tal como esta se ofrece miméticamente en la *República*, es decir, que el intérprete debe asociarse al devenir del diálogo mismo; Flórez (2011b): el hecho de que la obra de Platón se componga solo de diálogos, y de diálogos donde el autor como tal nunca toma la palabra, crea las condiciones adecuadas para el ejercicio hermenéutico de cara a su obra; Erler y Heßler (2013): una importante colección de ensayos sobre la relación entre la filosofía y la forma literaria

en la Antigüedad. Los artículos sobre los diferentes diálogos de Platón deben examinarse con cuidado: Norbert Blößner sobre el *Menón*, Nora Kreft sobre el *Banquete*, Béatrice Lienemann sobre el *Parménides*, Ada Neschke-Hentschke sobre las *Leyes*, Friedo Ricken sobre el *Político*, Harvey Yunis sobre el *Fedro*. Para el propósito de esta investigación son de particular relvancia las contribuciones de Erler (2013): el diálogo es una composición plástica que permite fingir, sin que sea ficción; Harbsmeier (2013): la *República* se articula sobre Hesíodo, *Trabajos y días*; Schur (2014): defiende la tesis de que el tema de la *República* no puede captarse en propiedad sin prestar atención a la forma dialogal como género literario; Brisson (2017): como lo dice el propio título, Platón es el escritor que inventa la filosofía. Se trata de una reconstrucción de la vida y del pensamiento de Platón con base en una lectura de los *Diálogos* y de las *Cartas* —útil para los detalles históricos, geográficos y de lectura puntual de los diálogos, problemática en su falta de atención a los contextos dramatológicos. La obra comienza con esta declaración, 7: "Si l'on considère que l'auteur de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* n'est pas un individu historique, on peut, sans trop risquer d'être contredit, affirmer que, jusqu'à Dante Alighieri, l'auteur de la *Divine Comédie*, Platon est le plus grand écrivain qu'ait connu le monde occidental" ["Si se considera que el autor de la *Ilíada* y de la *Odisea* no ha sido un individuo histórico, se puede afirmar, sin riesgo a ser refutado, que hasta Dante Alighieri, el autor de la *Divina comedia*, Platón ha sido el mayor escritor que ha conocido el mundo occidental"]. Aquí, por supuesto, no puede compartirse sino en parte el juicio del autor—. Mención especial merece Nails (1995): completos y sutiles análisis entre estilometría y estilo dialogal, 114: "Thus the only fully warranted conclusion to the preceding investigation of Mahanalobis distances is that there is a group of *stylistically similar* dialogues. Whether that similarity derives from order of composition, subject matter, genre, intended audience, or some other variable, remains unknown" ["Así, la única conclusion plenamente garantizada de la investigación de las distancias de Mahanalobis (una categoría estilométrica) es que hay un grupo de diálogos *estilísticamente semejantes*. No se sabe si esa semejanza deriva del orden de composición, del tema de base, del género, de la audiencia buscada, o de alguna otra variable"]; véase en este respecto North (1991): con la constatación fundamental de que Platón sometía a revisión constante su obra, lo que hace difícil tomar los análisis estilométricos como última palabra.

4. Lectura dramatológica de los *Diálogos*

Se trata de una opción interpretativa que se propone ya en el siglo XIX. Munk (1851): ofrece un desarrollo tripartito de los diálogos a partir de la vida de Sócrates: (1) la entrada de Sócrates en la filosofía y su lucha contra la falsa sabiduría, (2) la enseñanza de la sabiduría verdadera y (3) la prueba final de la verdad

de su enseñanza, que incluye su muerte testimonial; esta propuesta ya encontró respuesta en el propio siglo XIX con Grote (1885, 322): "I cannot therefore accede to this 'natural arrangement of the Platonic dialogues,' assumed to have been intended by Plato, and founded upon the progress of Sokrates as he stands exhibited in each, from youth to age —which Munk has proposed in his recent ingenious volume. It is interesting to be made acquainted with that order of the Platonic dialogues which any critical student conceives to be the 'natural order'. But in respect to Munk as well as to Schleiermacher, I must remark that if Plato had conceived and predetermined the dialogues, so as to be read in one natural peremptory order, he would never have left that order so dubious and imperceptible, as to be first divined by critics of the nineteenth century, and understood by them too in several different ways" ["Yo no puedo, por lo tanto, estar de acuerdo con esta 'organización natural de los diálogos platónicos', que se asume como propuesta por Platón, y que se funda en el progreso de Sócrates tal como él se presenta en cada diálogo, desde la juventud —lo que Munk ha propuesto en su ingenioso volumen—. Es interesante estar familiarizado con ese orden de los diálogos platónicos que cualquier estudiante crítico entiende como el 'orden natural'. Pero en relación con Munk, así como con Schleiermacher, debo anotar que si Platón hubiera concebido y predeterminado los diálogos de forma tal que se leyeran en un orden estricto, él nunca habría dejado ese orden tan dudoso e imperceptible como para haber sido apenas descubierto por críticos del siglo XIX, que ellos mismos entendieron también de varios modos diferentes"]. Por cierto, las objeciones de Grote deben formar parte de cualquier hermenéutica de los diálogos, y valga decir que en su propuesta estos no podían leerse sino uno con independencia de otro; para la propuesta de Grote, véase Zuckert (2014). Para Schleiermacher, como primer intérprete moderno de Platón, véanse las introducciones a sus traducciones de los *Diálogos*, en Schleiermacher (1996), y para una presentación general de su hermenéutica, véase Arndt y Dierken (2016). Por su parte, Vidal-Naquet (1992): elogia el enfoque de Munk, 75: "si menciono hoy este estudio [el texto original de Vidal-Naquet es de 1984], colocando mi propia investigación bajo su patrocinio, es porque representaba un feliz compromiso entre el espíritu general del siglo XIX —pensando en términos de desarrollo histórico— y la comprobación de un hecho, evidente a nuestros ojos: Platón está más cercano a Shakespeare que a un historiador del siglo XIX. Quien quiera hablar *hoy* como historiador de Platón debe tener en cuenta no solamente la fecha de redacción de sus diálogos, sino sus fechas dramáticas, con frecuencia extrañamente olvidadas por los comentaristas". Este inestable compromiso entre fechas dramáticas y fechas de redacción ha encontrado su resolución, abriéndose con ello una verdadera vía de investigación dramatológica, solo a partir del artículo pionero de Howland (1991): cuestionamiento crítico del recurso estilométrico

como medio privilegiado para asignar fechas de redacción de los diálogos. Este nuevo enfoque recibió el respaldo de Hyland (1995, 4): "Students of Plato who, contrary to this view, argue that the dialogical contexts are important and even determinative, have long objected to the circularity of the major attempts to date the dialogues chronologically. Recently, however, the procedure of dating the dialogues has been decisively refuted by Jacob Howland in a landmark article" ["Los estudiosos de Platón que, en contra de esta opinión, argumentan que los contextos dialogales son importantes e incluso determinantes, hace ya tiempo que han presentado objeciones al carácter circular de las principales propuestas de asignación de una datación cronológica a los diálogos. Recientemente, sin embargo, este procedimiento de datación de los diálogos ha recibido una refutación decisiva por parte de Jacob Howland en un artículo que se constituye como punto de referencia"]. Esta línea de trabajo encuentra un desarrollo apropiado en el propio autor, Howland (1998): presenta un comentario dramatológico de los últimos diálogos, donde la propuesta socrática de una filosofía política se articula en *Apología*, *Teeteto*, *Eutifrón Cratilo*, que es recibida críticamente en *Sofista* y *Político*; y, sobre todo, en la obra ya canónica de Zuckert (2009): se trata de una ejemplar e informada interpretación de la totalidad de los diálogos en estricta perspectiva dramatológica, donde la autora discierne cinco modelos de ser filósofo en Platón que, además del heroico de Sócrates, comprende al Extranjero Ateniense de las *Leyes*, al Extranjero Eléata del *Sofista* y el *Político*, así como a Parménides y Timeo. La autora se aparta de Munk (1851) al situar las *Leyes* en el comienzo de la serie dramatológica —que en Munk queda por fuera de ella—, al entender el *Gorgias* como propio del último periodo y al *Timeo* como instancia crítica de la propuesta socrática, no como parte de ella. Este enfoque ha sido asumido de un modo propio por William en múltiples trabajos: Altman (2010b): propuesta de un "*reading order*" ("orden de lectura") dramatológico para los diálogos; Altman (2011b): se presenta el "*reading order*" como pedagogía platónica; y, sobre todo, Altman (2012): aplicación de su propuesta del "*reading order*", como modelo donde Platón ejerce como maestro, al diálogo central, la *República*; Altman (2016a): aplicación de su modelo a los diálogos subsiguientes a la *República*, es decir, *Timeo-Critias*, *Fedro*, *Parménides*, *Filebo*, *Cratilo* y *Teeteto*; y Altman (2016b): aplicación de su modelo a los diálogos finales, es decir, *Eutifrón*, *Sofista*, *Político*, *Apología*, *Hiparco*, *Minos*, *Critón*, *Leyes*, *Epinomis* y *Fedón*. Véase también para la recepción de la propuesta de Zuckert, Altman (2010a): le da la bienvenida al enfoque de Zuckert, pero lanza la advertencia de que este no puede convertirse en un nuevo dogma; Mara (2011): elogia la propuesta de Zuckert, que podría perfeccionarse con una articulación más socrática de los grandes diálogos *Timeo*, *Sofista* y *Político*, un mayor juego de la ironía platónica y un compromiso más directo de la filosofía con la democracia.

5. Martin L. West sobre la composición por escrito de los poemas homéricos

West (2011a): el autor presenta su modelo escalonado de composición de la *Ilíada*, dentro de una defensa de su composición por escrito; West (2011b): útil compilación de artículos sobre la épica, por ejemplo, "The Transition from Oral to Written", 159-175, "Book Division", 182-187, "The Gardens of Alcinous", 265-276, donde se dan detalles de la tesis del autor a favor de una composición escrita de los poemas homéricos; West (2014): a diferencia de la *Ilíada*, la *Odisea* no parece haber crecido por etapas, sino obedecer a un plan original que recibió, empero, un cambio sustantivo y diferentes adiciones, lo que sugiere también que su composición se dio en el medio de la escritura; y sus artículos en Finkelberg (2011): West (2011c; 2011d; 2011e; 2011f; 2011g; 2011h). Aquí no se asumirá, por el contrario, el compromiso de West con el neoanálisis.

6. La obra de Platón y el origen de la hermenéutica contemporánea

Neschke-Hentschke y Laks (2008): ofrece un panorama completo de la situación. Comprende quince artículos: Christian Berner, "Comprendre et communiquer Kant à l'horizon du paradigme herméneutique"; Ada Neschke-Hentschke, "Matériaux pour une approche philologique de l'herméneutique de Schleiermacher"; Jean Quillien, "Pour une autre scansion de l'histoire de l'herméneutique. Les principes de l'herméneutique de W. von Humboldt"; Ada Neschke-Hentschke, "Platonisme et tournant herméneutique au début du XIX[e] siècle en Allemagne"; André Laks, "Platonisme et système chez Schleiermacher : des *Grundlinien* à la *Dialectique*"; Gerrit Walther, "'Le Shakespeare de la prose grecque'. Platon et sa philosophie dans la 'critique' de Friedrich Schlegel"; Ulrike Zimbrich, "'Un Etat étrangement imaginé'. La *République* de Platon d'après Schleiermacher"; Ada Neschke-Hentschke, "Le texte de Platon entre Friedrich August Wolf et Friedrich Daniel Schleiermacher"; Gunter Scholtz, "Herméneutique et dogmatique chez Schleiermacher"; Kurt Nowak, "La pseudépigraphie dans le corpus paulinien. Une illustration de la pratique herméneutique de Schleiermacher"; Axel Horstmann, "L'herméneutique comme théorie générale et comme *organon* des sciences philologiques chez August Boeckh"; Germinal Civikov, "'Connaissance du connu' et science de la littérature. Remarques sur la théorie herméneutique d'August Boeckh"; Ulrich Muhlack, "Johann Gustav Droysen: '*Historik*' et herméneutique"; Jean-Claude Gens, "Le chemin de Dilthey : de l'héritage de Boeckh et de Droysen à la fondation des sciences de l'esprit sur une logique herméneutique de la vie"; Denis Thouard, "Postface". El anterior volumen debe completarse con los siguientes dos tomos: Neschke-Hentschke (2010): presenta contribuciones indispensables sobre la relación entre la obra de Platón y las

técnicas de interpretación que ella suscitó en la Antigüedad y en la Modernidad. La parte referida a la Antigüedad comprende ocho artículos: Ada Neschke-Hentschke, "Der Platonische Dialog als Prototyp der Gattung 'Philosophischer Text' und Gegenstand der Exegese"; Ada Neschke-Hentschke, "Übersicht über die Auslegungsgeschichte der Platonischen Dialoge in der Antike"; Franco Ferrari, "Esegesi, commento e sistema nel medioplatonismo"; Harold Tarrant, "Instruction and Hermeneutics in the *Didascalicus*"; Riccardo Chiaradonna, "Esegesi e sistema in Plotino"; Gyburg Radke-Uhlmann, "Philosophieunterricht und Hermeneutik im Neuplatonismus"; Alain Lernould, "Le 'but' et le 'caractère' du *Timée* dans l'*In Timaeum* de Proclus"; Michele Abbate, "L'interpretazione di Platone e la fondazione della teología nel tardo Neoplatonismo". La parte referida a la Modernidad comprende doce artículos: Ada Neschke-Hentschke, "Übersicht über die Auslegungsgeschichte der Platonischen Dialoge in der Neuzeit"; Mario Vegetti, "I Decembrio e la *Repubblica*: Prologhi, *argumentula* e *marginalia*"; Michael Erler, "Das Sokratesbild in Ficinos *argumenta* zu den kleineren Platonischen Dialogen"; Ada Neschke-Hentschke, "*Germana philosophia – gemina veritas*. Platonhermeneutik und -didaktik im frühen Calvinismus"; Thomas Leinkauf, "Platon in der Renaissance: Marsilio Ficino und Francesco Patrizi"; Christopher Gill, "The Cambridge Platonists: An Overview"; Christopher Rowe, "Thomas Taylor the Platonist"; Stéphane Toussaint, "Le démon de Socrate et la joie de Descartes. Autour de l'*Apologie de Socrate* dans la *Lettre* à Elisabeth"; André Laks, "Eclairer l'obscurité. Brucker et le syncrétisme platonicien"; Rafael Ferber, "Platon und Kant"; Francesco Aronadio, "The Construction of Herbart's Thought Through the Hermeneutics of Plato's Theory of Ideas"; Thomas Alexander Szlezák, "Von Brucker über Tennemann zu Schleiermacher. Eine folgenreiche Umwälzung in der Geschichte der neuzeitlichen Platondeutung"; y Neschke-Hentschke y Erler (2012): ofrece la continuación de este trabajo para el siglo XIX y para el siglo XX. La parte del siglo XIX comprende diez artículos: Ada Neschke-Hentschke, "Platonexegese und Allgemeine Hermeneutik"; Theo Kobusch, "Schlegels Platonverständnis"; Theo Kobusch, "Hegels Kritik am romantischen Plato-Verständnis"; Gunter Scholtz, "Platonforschung und hermeneutische Reflexion bei Schleiermacher"; Michel Narcy, "Platon, Victor Cousin et la philosophie française"; Thomas Leinkauf, "Hegel und Platon. Die Stellung Platons in Hegels Konzeption der Geschichte der Philosophie"; Gerald Hartung, "Die Platonische Frage. Zur Kontroverse über Eduard Zellers Platonbild"; Christoph Horn, "Platon im Grundriss der Geschichte der Philosophie bei Friedrich Ueberweg"; Bernd Manuwald, "Geschichtliche Entwicklung und philosophisches System: Zum Platon-Verständnis Karl Friedrich Hermanns"; Monique Dixsaut, "Lire, récrire, interpréter: trois approches nietzschéennes de Platon". La parte de los siglos XX y XXI comprende diez artículos: Francesco Fronterotta, "Il Platone di

Natorp"; Gerald Hartung, "Logos und Mythos in der Philosophie Platons: Ernst Cassirers Platon-Bild"; Michael Erler, "Platon bei Werner Jaeger"; Clemens Kauffmann, "Die Hermeneutik der 'dritten Dimension' in der Platondeutung von Leo Strauss"; François Renaud, "L'ancien et le nouveau dans l'herméneutique gadamérienne: Comparaison entre Gadamer et Olympiodore"; Benedikt Strobel, "Bemerkungen zur Analytischen Platon-Exegese mit einem Fallbeispiel: Zwei-Ebenen-Paradoxien in Platons Ideenlehere?"; Franco Ferrari, "Tra metafisica e oralità. Il Platone di Tubinga"; Jens Halfwassen, "Metaphysik bei Platon"; Luc Brisson, "Le dialogue platonicien"; Mario Vegetti, "*Tò agathón*: buono a che cosa? Il conflitto delle interpretazioni sull'idea del buono nella *Repubblica*".

7. Peculiaridad hermenéutica de la forma dialogal de Platón

Tigerstedt (1977): obra de referencia para los distintos modos como se ha abordado el *corpus* platónico. No es su menor valor haberle plantado cara a la propuesta interpretativa de las doctrinas no escritas de la Escuela de Tubinga; para estas últimas, véase Krämer (1959; 1996; 2014) y Reale (2003) —valga señalar aquí que la propuesta que se defiende en este trabajo, basada como está en el Platón escrito de los *Diálogos*, se encuentra en las antípodas del oralismo de las doctrinas no escritas—. Para un panorama más reciente de la interpretación de Platón, véase Alican (2012): texto muy útil, cuya primera parte, "Orientación general" (9-205), quizás sea la mejor introducción para iniciarse en los métodos del estudio de Platón; la segunda (207-491), ofrece un análisis en detalle de los diálogos *Eutifrón*, *Apología*, *Critón* y *Fedón*; también hay que hacer mención de la útil "Guía bibliográfica para estudio futuro" (521-580); y Press (2012): obra compuesta de cinco grandes secciones: contexto de la vida y la obra de Platón, breve exposición de cada uno de los diálogos, estudio de sus notas más destacadas, asuntos y temas que aparecen en los mismos, recepción en la Antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento, y las épocas Moderna y Contemporánea. Se consultarán con provecho las grandes obras colectivas sobre Platón, cuyo desarrollo histórico muestra una sensibilidad cada vez mayor hacia los aspectos literarios y dramatológicos de la obra de Platón, si bien no puede decirse que el modelo biográfico-doctrinal haya dejado de ser dominante, como lo muestran las siguientes obras que organizan por temas —epistemología, psicología, metafísica, estética, política— el pensamiento de Platón (Kraut 1992; Benson 2006; Fine 2008; Horn, Müller y Söder 2009). La perspectiva biográfico-doctrinal se halla representada en Ryle (1966): un analítico lee a Platón; Brandwood (1990): texto de referencia para la defensa de la datación de los diálogos; Guthrie (1990; 1992): entre los mejores análisis de cada uno de los diálogos; Tejera (1999): quiere respetar el enfoque dramático de cada uno de los diálogos, sin comprometerse con ninguna tesis acerca de su orden conjunto; Taylor (2001 [1937]):

a ochenta años de su publicación original, sigue siendo completo y útil; Friedländer (2004 [1964-1975]): tres volúmenes en uno, en esta edición italiana, llenos de erudición y sensibilidad al texto. La primera parte la componen una serie de valiosos ensayos sobre la obra y el pensamiento de Platón y en la segunda se pasa examen lúcido a cada uno de los diálogos; Erler (2007): una de las presentaciones más comprehensivas de Platón que derivan de la pluma de un único autor. El §4: "Platon als Autor" (60-98), es pertinente para el enfoque aquí adoptado; §5: "Die Werke Platons" (99-337), muchos análisis particulares son útiles, si bien no se comparten los lineamientos judicativos sobre la obra; §6: "Die Lehre Platons", (338-519), la doctrina de Platón se expone sobre las categorías usuales de conocimiento, alma, ontología, ética, política, física, teología, lenguaje, historia, poética, retórica, educación, música, matemática, medicina, doctrinas no escritas; la útil Bibliografía abarca casi doscientas páginas (550-743); Thesleff (2009): obra que recoge tres libros originalmente independientes del autor: "Studies in the Styles of Plato" (1-142), estudio técnico sobre el estilo de Platón, en particular la forma dialogal; "Studies in Platonic Chronology" (143-382), donde se propone una cronología relativa entre las obras más que una cronología absoluta; y "Studies in Plato's Two-Level Model" (383-506), donde el autor destaca la apertura dialéctica del diálogo platónico. Mención aparte merece Nails (2002): estudio de referencia sobre la totalidad de los personajes históricos que aparecen en los diálogos.

8. La cuestión socrática

Es instructivo estudiar la justificación de su objeto de estudio que ofrecen las numerosas obras dedicadas a Sócrates, que no dejó nada escrito y de quien, aparte de los *Diálogos*, conservamos de sus contemporáneos los testimonios cómicos de Aristófanes en *Las nubes* y del historiador Jenofonte en sus *Recuerdos de Sócrates* y en el *Banquete*. Los voluminosos textos dedicados al pensamiento de Sócrates se basan, por supuesto, de modo preponderante en los *Diálogos* de Platón, lo cual supone que se tiene un principio de respuesta a la "cuestión socrática". El gran defensor contemporáneo de esta tradición es Vlastos (1991, 45 ss.): "I have been speaking of *a* 'Socrates' in Plato. There are two of them. In different segments of Plato's corpus two philosophers bear that name. The individual remains the same. But in differente sets of dialogues he pursues philosophies so different that they could not have been depicted as cohabiting the same brain throughout unless it had been the brain of a schizophrenic" ["He estado hablando de *un* ' Sócrates' en Platón. Hay dos de ellos. En distintas partes del *corpus* de Platón, dos filósofos llevan ese nombre. El individuo es el mismo. Pero en conjuntos diferentes de diálogos, él propone filosofías tan diferentes que no habrían podido ser presentadas como conviviendo por completo en el mismo

cerebro a menos que hubiera sido el cerebro de un esquizofrénico"]. Véase, además, las recientes obras dedicadas al pensamiento de Sócrates, lo que supone que puede identificárselo, al menos en parte, como diferente del de Platón: Ahbel-Rappe y Kamtekar (2006), Ahbel-Rappe (2009), Rudebusch (2009), Morrison (2011): el editor se empeña en ofrecer un libro sobre Sócrates, a pesar de que el primero de los artículos de su propio texto ha desmontado la cuestión socrática a favor de las diferentes representaciones de Sócrates en la historia de la filosofía y, en últimas, del socratismo; véase Louis-André Dorion, "The Rise and Fall of the Socratic Problem" (1-23); Peterson (2011), Bussanich y Smith (2013).

9. Sobre Homero en general

Para Homero, pueden mencionarse las siguientes obras de referencia de múltiple autoría: Gil (1984): a cargo de los más connotados homeristas españoles de entonces, presenta contribuciones básicas para la comprensión de los poemas y del mundo homérico, así: la cuestión homérica y la organización política, social y militar (Rodríguez Adrados), la transmisión del texto homérico y el marco histórico de la epopeya (Fernández-Galiano), lengua y metro y el individuo y su marco social (Luis Gil), hombres y dioses en los poemas homéricos (Lasso de la Vega); Fowler (2004): con artículos sobre los principales aspectos homéricos, incluida la recepción; Foley (2005): estudios sobre la épica antigua en general, incluidas las tradiciones del Cercano Oriente y la romana; De Jong (2009): en cuatro volúmenes se recogen artículos preciosos de la tradición de los estudios homéricos, así: vol. 1: *La creación de los poemas: la cuestión homérica, poesía oral*; vol. 2: *El mundo homérico: trasfondo histórico y arqueológico, la sociedad homérica, ética y psicología, religión*; vol. 3: *Interpretación literaria: los poemas y las escenas individuales, discursos, símiles, relatos incrustados*; vol. 4: *El arte de Homero: el aedo y su Musa, estilo y estructura, personajes, técnicas narrativas*; Finkelberg (2011): en formato alfabético, en tres volúmenes se recogen temas principales y secundarios referentes a la épica homérica; Morris y Powell (2011): obra indispensable de consulta, con capítulos de excelente elaboración sobre las diferentes cuestiones homéricas; Rengakos y Zimmermann (2011): aborda los poemas homéricos desde el neoanálisis; hay que destacar el énfasis en el contexto y el influjo de Homero. Véanse también las siguientes obras de un solo autor: Onians (1951): con gran originalidad y perspicacia, en este texto básico de consulta, el autor estudia las fuentes, a menudo homéricas, del pensamiento occidental relativas a la inteligencia y el cuerpo, el alma inmortal y el cuerpo, el destino y el tiempo; Kirk (1962): erudito estudio del contexto y significado de los poemas desde una perspectiva oralista, con lo que el autor no tiene paciencia para patrones y correspondencias estructurales que, si bien no niega en algunos casos, hace derivar de la necesidad de la historia y de las determinaciones de los caracteres, no de una

intención autorial; Whitman (1965): conjunto de excelentes ensayos sobre Homero, entre los que destaca su influyente estudio "The Geometric Structure of the *Iliad*" (249-284), donde se articula en gran estilo la estructura en anillo del poema, enfoque menos convincente cuando se aplica a la *Odisea*: "The *Odyssey* and Change" (285-309); Parry (1971): la revolucionaria obra oralista de Milman Parry, editada por su hijo; Griffin (1984): presentación breve, erudita y equilibrada de la poesía homérica en general y de los dos poemas en particular; Podlecki (1984): en las apretadas veinte páginas dedicadas a Homero, el autor presenta con suficiencia y claridad, y sin esquivar el juicio personal, algunos de los principales aspectos técnicos imbricados en la construcción de los poemas: metro, verso, fórmula, geografía, historia; Vivante (1985): un erudito autor se propone desarrollar una poética de lo concreto y de lo directo tal como aparece en los poemas homéricos; Ford (1994): reconocido e indispensable estudio de la poética de Homero, si bien el autor poco se adentra en los terrenos de la metapoética; Bardollet (1997): hermosa lectura de los poemas centrada en la dignidad del ser humano que aflora en ellos, lo que lleva al autor, contra una idea de composición casual y desenfadada, a defender el carácter artístico de su ejecución y la unidad de su autor. El epígrafe expresa bien la mirada con la que el autor se acerca a Homero: "Quand je te regarde, / j'ai l'impression d'un miracle" ["Cuando te miro, / tengo la impresión de un milagro"], *Odisea* 3.123 y 6.161 —quizás en exceso captado por el "humanismo" odiseico—; Nagy (1999): la propuesta de una "cristalización" paulatina de los poemas homéricos, contra un único momento de composición, no ha hallado el mayor favor entre la crítica homérica, pero este libro, pleno de intuiciones valiosas, es una rica mina de interpretaciones particulares sobre la figura del héroe iliádico, "el mejor de los aqueos" —para la presente investigación ha sido decisiva la lectura que Nagy hace de la escena de la Embajada—; Vidal-Naquet (2001): se trata del mundo de Homero tal como este se da en los textos filosóficos y literarios y en el arte, no tanto de un mundo geográfico e histórico; Conche (2002a): quince ensayos muy personales sobre la *Ilíada* y uno sobre la *Odisea*, con referencias amplias a la filosofía y críticas a veces injustas; Lebiez (2002): reflexión sincrética de filosofía de la historia que toma como referente los poemas homéricos para pensar, a partir de ellos, la idea de la decadencia de las culturas; Seeck (2004): precisa y completa introducción de todos los aspectos homéricos relevantes. El autor no esconde su propio juicio sobre asuntos contenciosos; así, respecto de la escritura de los poemas, 39: "Doch Ilias und Odysee sind nicht Lieder von höchstens einigen hundert Versen, sondern ausladende Großformen und sind so sehr als Ganzheiten durchkonstruiert, daß man sagen muß, sie sind von vornherein nicht für Hörer, sondern für Leser gedacht" ["Pero la *Ilíada* y la *Odisea* no son cantos de máximo algunos centenares de versos, sino formas expansivas mayores y totalidades tan perfectamente

construidas que hay que decir que ya de antemano no fueron pensadas para oyentes sino para lectores"] o el rendimiento de la teoría oral de Parry, 55: "Was das allgemeine Verständnis für Homer betrifft, hat diese Theorie also mehr Schaden als Nutzen gestiftet, weil Homer zwar Formel verwendet, aber inhaltlich nicht mit Formeln, sondern mit Motiven arbeitet" ["En lo que concierne a la comprensión general de Homero, esta teoría ha causado más perjuicio que utilidad, porque si bien Homero utiliza la fórmulas, temáticamente no trabaja con fórmulas, sino con motivos"] —aspectos, por supuesto, con los que se concuerda en esta investigación—; Carlier (2005): enfoque oralista e histórico, con una presentación sin pretensiones de los poemas; Finkelberg (2007): muestra cómo la *Ilíada* y la *Odisea*, si bien se constituyeron contra el trasfondo de los poemas del Ciclo Épico, obraron respecto de ellos una reformulación tan radical que llegaron a conformar un producto nuevo por completo, 171: "The above seems to indicate that, although they begin *in medias res* and describe two single episodes of the Trojan saga, the *Iliad* and the *Odyssey* also function as symbolic compendia of the entire history of the Trojan War and the Returns" ["Lo anterior parece indicar que si bien la *Ilíada* y la *Odisea* comienzan *in medias res* y describen dos episodios particulares de la saga troyana, también funcionan como un compendio simbólico de la historia completa de la guerra de Troya y de los Regresos"]. Gotshalk (2007): explica así mismo mediante qué procedimientos surgen del mundo de los bardos los dos grandes poemas homéricos, si bien su énfasis es menos político y más antropológico que el de Finkelberg (2007); afirma Gotshalk, 123: "In two poems with such features, Homer transforms bardic narrative concerning the human past into a vehicle for expressly bringing the existence which is problematic for human beings to the fore in its wholeness and for offering a coherent vision —or more precisely, a re-visioning, a re-vision of the traditional vision— of that existence in its meaning" ["En dos poemas con tales características, Homero transforma la narrativa bárdica referente al pasado humano en un vehículo para expresamente hacer presente, de un modo completo, la existencia de aquello que es problemático para los seres humanos y para ofrecer una visión coherente —o, con mayor precisión, ofrecer una re-visión de la visión tradicional— del sentido de esa existencia "] —sin limitarse a ellos, la presente investigación asume los motivos señalados por estos dos estudiosos: el carácter simbólico de los poemas homéricos y su reformulación del conjunto de la existencia humana—. Nannini (2010): en este magnífico estudio la erudición de la autora se pone al servicio de una interpretación sugerente, hasta enigmática de la figura de Homero, a la que siguen unas ricas páginas sobre la recepción del poeta en la tradición occidental, para concluir con una rigurosa lectura de los dos poemas —que, empero, permanece sobre todo en el plano de la fábula—; Kahane (2012): introducción puesta al día donde se tratan asuntos homéricos de

contexto, de composición, de estructura, y se hace un resumen pertinente de los dos poemas; dos capítulos finales tratan los temas de hombres y mujeres y de la mortalidad y la divinidad; trae así mismo orientaciones bibliográficas sobre cada capítulo; Pérez (2012): desde una perspectiva oralista, se hace una pertinente presentación de los principales aspectos homéricos, centrados en la *Ilíada*; Szlezák (2012): con la maestría propia del autor, presenta un capítulo sobre Homero, uno sobre la *Ilíada*, uno sobre la *Odisea*, y uno final sobre Gilgamesh, Aquiles y Odiseo. Es importante porque en un texto introductorio expresa con claridad y autoridad sus compromisos interpretativos, así para la incomparable figura de Homero, 43: "Daß ein Werk aus archaischer Zeit, das eine technisch und ökonomisch wenig entwickelte Welt schildert, diese Funktion (Maßstab der westlichen Literatur) für spätere, sehr viel komplexere Epochen haben konnte, ist das eigentliche Wunder der europäischen Geistes- und Literaturgeschichte" ["Que una obra de una época arcaica, donde se presenta un mundo técnica y económicamente poco desarrollado, hubiera podido cumplir esta función (criterio y norma de la literatura occidental) para épocas posteriores, mucho más complejas, constituye el verdadero milagro de la historia del espíritu y de la literatura europeas"] —juicio que esta investigación ha tratado de sustentar y que es central para la cabal comprensión de Homero—; Rutherford (2013): breve y magisterial toma de posición sobre cuestiones homéricas de un erudito de primer orden. Si bien el autor intenta alinearse con los oralistas, reconoce que, 33, "I am content to see the *Iliad* as reaching something very like its final form towards the end of the eighth century, and quite possibly being committed to writing within the poet's own lifetime. The *Odyssey*, whoever its author may be, follows in its wake, after an interval of at least a decade" ["Me doy por satisfecho al ver que la *Ilíada* alcanza algo así como su forma final hacia finales del siglo VIII, y siendo muy posiblemente consignada por escrito dentro de la vida del propio poeta. La *Odisea*, quienquiera que haya sido su autor, sigue en su senda, tras un intervalo de por lo menos una década"] —lo cual equivale a decir que ambas obras son producto cada una de un autor que, además, pudo estar en posición de inspeccionar la consignación por escrito de los poemas; en esta investigación no se pediría mucho más—; da Rocha Pereira (2014): colección de artículos sobre estudios clásicos, varios de ellos dedicados a diferentes aspectos de Homero, en una excelente combinación de erudición, claridad y elegancia; Judet de La Combe (2017): amable presentación de la figura de Homero y precisa y pertinente dilucidación de las notas esenciales de sus poemas. La erudición de su autor le permite poner de presente, sin aspavientos, aspectos fundamentales de la construcción de los poemas; sirvan estos dos ejemplos, el del efecto del uso del hexámetro dactílico, 232: "l'hexamètre est dissymétrique, la coupe le séparant en parties inégales, d'où le dynamisme de la forme" ["el hexámetro es disimétrico, el corte

lo separa en dos partes desiguales, de donde procede el dinamismo de la forma"], y el de la muerte de Patrocolo, 272: "l'épopée transfère dans l'existence courte d'Achille l'expérience de sa mort en lui substituant celle de son doublé, Patrocle, de manière que le héros y soit confronté et puisse pleurer sur lui-même. Le court segment qu'est l'action de l'*Iliade* dans l'ensemble de la geste troyenne acquiert par ce transfert le statut d'une totalité close et réflexive" ["la epopeya transfiere, en la corta existencia de Aquiles, la experiencia de su muerte al sustituirlo por su doble, Patroclo, de modo que en ello el héroe sea confrontado y pueda llorarse a sí mismo. Gracias a esta transferencia, el corto segmento que es la *Ilíada* en el conjunto de la gesta troyana adquiere el estatus de una totalidad cerrada y reflexiva"]; Mannsperger y Mannsperger (2017): correcta, completa y concisa presentación de los principales aspectos formales de las epopeyas homéricas, como lo muestra ya el primer párrafo, 13: "Die Dichtung Homers steht wie ein Wunder am Anfang der europäischen Literatur, ein vollkommenes, in sich differenziertes, jederzeit fesselndes Kunstwerk aus einer scheinbar so fernen, dunklen Epoche. Ob ein Dichter Homer jemals gelebt hat, wird zwar immer wieder in Frage gestellt, das Werk jedoch ist lebendig seit bald dreitausend Jahren. Ob man nun einen oder zwei verschiedene Dichter annimmt, die Texte von Ilias und Odyssee wurden gelesen und immer wieder gelesen, sie wurden zum unerreichten Vorbild für Dichtung überhaupt, und ihre Inhalte versuchte man von jeher historisch und archäologisch auszuwerten" ["La poesía de Homero se sitúa como un milagro al comienzo de la literatura europea; se trata de una obra de arte completa, diferenciada, fascinante siempre, que proviene de una época en apariencia tan lejana y oscura. Siempre permanecerá abierta la cuestión de si alguna vez vivió un poeta Homero; la obra, sin embargo, vive desde hace ya casi tres mil años. Sea que se asuma uno o dos poetas diferentes, los textos de la *Ilíada* y la *Odisea* se leerán una y otra vez, serán modelo inigualado de la poesía, y se buscará siempre explorar sus contenidos desde una perspectiva histórica y arqueológica"] —juicio que aquí se podría suscribir casi por completo, salvo en la duda sobre la autoría de uno o de dos poetas diferentes—.

10. Homero y la escritura alfabética

La cuestión del surgimiento de la escritura, específicamente alfabética, dentro de la cultura griega y en relación con los poemas homéricos es el objeto de Powell (1991): en un largo y detallado estudio, el autor expone su tesis de que la consignación por escrito de los poemas homéricos es contemporánea de la invención del alfabeto en Grecia, lo que lo conduce a vincular ambos eventos; Powell (2002): actualización de la tesis del autor; véase también Goold (1960): con argumentos filológicos, el autor defiende que el texto homérico se escribió en el alfabeto jónico, no en el ático; Thomas (1992): estudio de las relaciones entre

comunicación oral y escritura en Grecia en el tiempo de formación de la épica homérica; Havelock (1994): exposición de la controvertida e influyente tesis del autor de que el pensamiento de Platón se forma de la mano de la escritura y en hostilidad hacia la cultura oral representada por Homero, por lo que el filósofo ha de terminar con la expulsión del poeta; Havelock (2008): aplicación de la tesis del autor al campo de la cultura en general; Robb (1994): estudio del efecto de la escritura sobre las instituciones griegas, en particular, la ley y la *paideia*; Woodard (1997): indagación lingüística del origen del alfabeto griego; Janko (1998): con gran erudición el autor expone y defiende su tesis de que los poemas homéricos, compuestos en el medio oral, pasaron al medio escrito mediante el dictado; Ernst y Kittler (2006): contribuciones muy importantes sobre la cuestión de la aparición de la escritura alfabética y la poesía griega. Véase de aquí las contribuciones de Bullynck (2006): problemas de la aritmética griega al depender del alfabeto como código numérico; Kittler (2006): al ser cantados, los poemas homéricos requieren del alfabeto; Latacz (2006): en un erudito artículo, el autor vincula la escritura con el hexámetro épico como recurso para la fijación de lo pasajero; Powell (2006): resumen de la tesis ya conocida del autor; Quack (2006): desde la consideración del sistema jeroglífico egipcio, el autor suscita dudas sobre la presunta superioridad del alfabeto vocálico como sistema de escritura; Wachter (2006): consideraciones históricas acerca de la aparición del alfabeto griego a partir del sistema fenicio. Schmandt-Besserat (2006): recuento arqueológico del surgimiento de la escritura a partir del acto de contar; Teodorsson (2006): se defiende la idea de que la composición de los poemas homéricos se dio en el siglo VIII gracias a la conjunción de tres factores: la invención de la escritura alfabética, influencias literarias orientales y el genio de Homero; Mejía Toro (2006): dentro de una concepción amplia del oficio del rapsoda, el autor deriva su tesis de la composición por escrito de la *Ilíada* y de la oposición del poeta a la guerra; menciona así mismo a la *Odisea* como la primera *lectura* de la *Ilíada* —con su interpretación escritural del discutido pasaje de *Ilíada* 6.168-170, el autor se sitúa con aquellos que ven aquí una alusión a la escritura (West 2011a, 178), frente a quienes asumen este texto como una herencia cultural semítica en la que Homero no alcanza a discernir la existencia de la escritura como tal (Powell 2011e); en la presente investigación el pasaje se entiende como un mecanismo arcaizante del poeta P, es decir, él sabe que se trata de escritura, pero oculta su mecanismo de funcionamiento, pues no puede develar que en el mundo heroico se conoce esa técnica—; Powell (2011a): lúcida exposición de la teoría del autor; Powell (2011b): surgimiento y notas del alfabeto; Powell (2011d): las inscripciones como primeros testimonios escritos; Powell (2011e): sobre la presencia de la escritura en los poemas homéricos. Prier (1989): relaciona la palabra con el modo de aparición de las cosas en Homero.

11. Sobre la *Ilíada* en general

El comentario de referencia de la *Ilíada* es Kirk (1985; 1990), Kirk y Hainsworth (1993), Kirk y Janko (1994), Kirk y Edwards (1991), Kirk y Richardson (1993). Véase también Schadewaldt (1975): el gran filólogo propone y defiende una posición unitaria respecto de la composición de la *Ilíada*, lo que permite explicar su unidad artística que se articula con una concepción poética de la existencia humana; Willcock (1976): comentario por versos y grupos de versos, muy claro para mostrar las estructuras de cada pasaje y dar la orientación histórica correspondiente; Schein (1984): una lúcida interpretación del poema, donde la mortalidad del héroe opera como criterio para la modalización de toda la tradición mítica y heroica dentro de la cual se mueve el texto, ix-x: "I try to show how the *Iliad* transforms conventional attitudes toward the gods, heroism, and immortality in accordance with its own thematic emphasis on mortality and on the limitations and opportunities of the human condition" ["Trato de mostrar cómo la *Ilíada* transforma actitudes convencionales hacia los dioses, el heroísmo y la inmortalidad en conformidad con su propio énfasis temático sobre la mortalidad y sobre los límites y oportunidades de la condición humana"] —uno de los textos de referencia de la presente investigación, así no se compartan los compromisos del autor con el oralismo y el neoanálisis, que, por cierto, él mismo tiene que ir matizando—; Schein (2011a): excelente estudio sobre las estructuras de la *Ilíada*, 351: "Each of the three parts of the poem includes near its beginning a crucial action of Achilles: his quarrel with Agamemnon and withdrawal from combat in Book 1, his refusal to accept Agamemnon's gifts in Book 9, and his decisión to die at once if he can avenge Patroclus in Book 18" ["Cada una de las tres partes del poema incluye cerca de su comienzo una acción crucial de Aquiles: su disputa con Agamenón y su retirada del combate en el libro 1, su negativa para aceptar los regalos de Agamenón en el libro 9, y su decisión de morir sin más si puede vengar la muerte de Patroclo en el libro 18"] —muy útil para la presente investigación, si bien no siempre se lo ha tomado a la letra—; Edwards (1987): libro de un oralista destacado, se estructura en una primera parte que constituye un estudio cuidadoso y útil de todos los aspectos referentes a la épica homérica y una segunda parte donde se hace un comentario estructurado del poema. La erudición del autor y la claridad de exposición hacen que esta sea una obra indispensable; Martin (1989): en un estudio técnico entre la crítica literaria y la antropología cultural, y sobre decididos presupuestos oralistas, el autor muestra que el lenguaje de la *Ilíada*, así como el de su figura central, Aquiles, se diferencia de un modo preciso del lenguaje del mito de cuyo seno surgió —lo cual coincide con la tesis de esta investigación sobre el carácter artificial y artificioso de la *Ilíada* como producto artístico y técnico—; Redfield (1994): largo y complejo estudio que, en su dependencia de Aristóteles,

se propone mostrar a Héctor como el verdadero héroe trágico de la *Ilíada*, más que Aquiles, argumento entrelazado con una concepción de cultura derivada directamente del poema —en la presente investigación, por el contrario, se ha articulado una comprensión de Homero como poeta trágico en diálogo directo con Platón—; Naas (1995): estudio de la persuasión iliádica en categorías derridianas como crítica de la presencia; Cairns (2001): acertada selección de importantes artículos sobre el poema. De aquí han sido relevantes Griffin (2001): sobre la incomparable calidad de Homero frente al Ciclo Épico; Kullmann (2001): sobre los dos órdenes de composición de la *Ilíada*; Slatkin (2001): la mortalidad humana como garante del orden cósmico. Hammer (2002b): lectura política de la *Ilíada* dentro de un marco comprensivo de Platón como abiertamente hostil a Homero; Wilson (2002): estudio detallado de las escenas principales del poema donde entra en funcionamiento el tema del rescate —Agamenón y Crises, Agamenón y Aquiles, la Embajada, Aquiles y Príamo—, que constituye un mecanismo de compensación a partir del cual se construye la identidad heroica; Taplin (2004): libro de gran penetración en la estructura y forma de la *Ilíada*, lo que determina su propósito poético. Texto rico en análisis de detalles, claro y directo, si bien la discusión tiende a carecer de unidad argumentativa —ejemplo preclaro de cómo la interpretación del poema depende de la comprensión de su estructura—; Grethlein (2006): en este destacado ejemplo de las múltiples posibilidades teóricas que ofrece la interpretación del poema, el autor estudia en perspectiva fenomenológica y narratológica la concepción de historia subyacente a la *Ilíada*; Louden (2006): el autor basa su interpretación de la *Ilíada* en el reconocimiento de una estructura tripartita, libros 1-7, 8-17, 18-24, donde las partes son equiparables entre sí, estando compuestas de una sección introductoria y de una sección principal, donde en cada caso "el mejor de los aqueos", en su orden, Diomedes, Ayante y el propio Aquiles, cumple su *aristeia* —texto ejemplar, que en esta investigación se mira con cuidado, si bien añadiendo el elemento simbólico de que ese "mejor de los aqueos" es una representación de Aquiles, sustituyendo a Ayante por Patroclo para la segunda parte, y el corrimiento de esta misma segunda parte a los libros 9-17—; Míguez Barciela (2006): tesis doctoral que se sitúa en la tradición alemana, tanto en lo que hace a estudios homéricos como en las posiciones filosóficas adoptadas. El diálogo constante que se da entre poesía y filosofía, en algún momento con Platón, se halla siempre circunscrito al pasaje en cuestión, con poco peso interpretativo de las estructuras del poema; Postlethwaite (2008): comentario por versos y grupos de versos, equiparable a Willcock (1976), pero más discursivo y con referencias más pertinentes, tanto a la propia obra como a la bibliografía secundaria; West (2011a): el autor presenta su modelo escalonado de composición de la *Ilíada*, dentro de una defensa de que su composición se dio en la

escritura; Latacz (2014): el destacado editor de la *Ilíada* reúne en este sugestivo libro treinta y dos ensayos o artículos sobre el poema y su autor, la mayoría de reciente factura. La primera sección está dedicada a la persona del poeta y a la cuestión homérica; la segunda trata aspectos históricos dentro de los cuales o a partir de los cuales surgió el poema; la tercera está dedicada a la *Ilíada*, en sentido propio, y para los efectos de esta investigación, ha sido de obvio interés; la cuarta exhibe la impresionante erudición del autor en aspectos históricos, literarios y arqueológicos relativos a la ciudad de Troya; la quinta, en fin, expone cuestiones de la recepción de la obra —el artículo titulado "*Ilíada*: contenido y estructura" (191-235) desborda erudición y juicios certeros, si bien en esta investigación no se comparte la propuesta del autor de dividir el poema en dos grandes partes, la correspondiente a la ira de Aquiles, 1.422-19.75, y la de sus consecuencias, de allí hasta el final; también se toma distancia del conteo de 51 días para la totalidad de la acción—.

12. La palabra en la *Ilíada*

Solmsen (1954): magistral explicación de la caracterización del héroe como alguien que tanto habla bien como obra bien, véase *Ilíada* 9.443, y de cómo esta idea se presenta como el don divino de la persuasión en Hesíodo, para de allí retornar al pasaje central de la *Odisea* donde Odiseo le responde a Euríalo, 8.169 ss. —aunque en esta investigación no se comparte la apreciación del autor de que, 1, "these two outstanding qualities are not normally found in one and the same Homeric character" ["estas dos destacadas cualidades no se encuentran normalmente en uno y en el mismo personaje homérico"], pues como lo ha mostrado la *scholarship* homérica, Aquiles no solo es, por supuesto, el mejor guerrero, sino que "he also speaks a language that, in its deployment of traditional formulae and themes and expansive expression of thoughts and feelings, is richer, more complex, and closer to the language and style of Homer himself than is the language of other characters in the poem" ["él también habla en un lenguaje que, en su despliegue de fórmulas y temas tradicionales y en su expresión expansiva de pensamientos y sentimientos, es más rico, complejo y cercano al lenguaje y estilo del propio Homero que lo que es el lenguaje de los otros personajes en el poema"], Schein (2011b), 5—; Griffin (1986): estudio detallado de la narración y de los discursos de la *Ilíada* para mostrar la singularidad de Aquiles en el uso de la palabra, que es lo que constituye la grandeza del poema, 56: "The moral complexity of the plot, which is truly tragic, demanded a complex Achilles. It is therefore not surprise that the Achilles of the *Iliad* actually is exceptional, and that his speech reflects that" ["La complejidad moral de la trama, que es verdaderamente trágica, exigía un Aquiles complejo. No es, por tanto, sorpresivo que el Aquiles de la *Ilíada* sea en verdad excepcional y

que su habla lo refleje así”] —en esta investigación se ha hecho uso directo de estos resultados—; Kennedy (1989a): exposición breve y precisa del sentido de la hermenéutica griega de Homero a Aristóteles —dondequiera que hay preocupación por el lenguaje, se presentan cuestiones de interpretación—; Scodel (1989): estudio de las palabras con las que Aquiles envía a Patroclo a batalla y de qué se había entendido y sobreentendido en la Embajada; Montiglio (2000): sugerente estudio del silencio en la *Ilíada*, Píndaro, los oradores atenienses, la tragedia, la *Odisea*; Finkelberg (2011a): exposición del carácter de los discursos frente a la narrativa, dado el peso que tienen los primeros al constituir un cincuenta por ciento del texto homérico; Gera (2011): breve y útil presentación de los aspectos principales comprendidos en el lenguaje en Homero, lo que incluye la conciencia de la diferencia de lenguas y lo que ello significa, así como la maestría en el uso de la palabra; Martin (2011a): el término *epos* en Homero se usa para designar una palabra, expresión o dicho en sentido general, no, por supuesto, un relato épico; Martin (2011b): el término *muthos* en Homero se usa para designar un discurso de autoridad, no, por supuesto, un mito; Martin (2011c): explora la asociación de las más diversas acciones, ruego, lamento, lucha, ofrecimiento, etc., y las expresiones que las acompañan; Reece (2011a): naturaleza y sentido de las siempre presentes y breves *digresiones* en el texto homérico; Reece (2011b): naturaleza y sentido de los *epítetos* en el texto homérico, componentes fundamentales del sistema formular; Schein (2011b): Aquiles encarna el ideal del héroe, no solo por sus inigualables calidades como guerrero, sino también por su uso superior de la palabra; Knudsen (2014): estudio de fondo sobre los poemas homéricos como lugar de origen de la retórica y análisis de estos con el recurso de la retórica aristotélica.

13. Estructuras de la *Ilíada*

Whitman (1965): conjunto de excelentes ensayos sobre Homero, entre los que destaca su influyente estudio “The Geometric Structure of the *Iliad*” (249-284), donde se articula en gran estilo la estructura en anillo del poema, enfoque menos convincente cuando se aplica a la *Odisea*; Stanley (1993): el estudio más detallado sobre las estructuras de la *Ilíada*. Adopta la siguiente estructura tripartita: libros 1-7, 8-17, 18-24 —esta división es *muy* semejante a la que se propone en esta investigación: libros 1-8, 9-17, 18-24—. Véase también Douglas (2007): completo estudio sobre la estructura y las condiciones de la composición en anillo; Minchin (2011): breve presentación de la composición en anillo en Homero.

14. Órdenes de composición de la *Ilíada*

Para los dos órdenes de composición de la *Ilíada*, véase Kullmann (2001, 386 y 388): “The dramatic character of the *Iliad* is manifested above all in the

concentration on a single theme, rooted in the psychological sphere, that holds the whole poem together: the Wrath of Achilles […]. Especial importance, however, attaches to another feature of the *Iliad*: from beneath its surface, so to speak, we catch glimmerings of a chronological structure that covers the whole extent of the Trojan War" ["El carácter dramático de la *Ilíada* se manifiesta ante todo en la concentración en un solo tema, enraízado en la esfera psicológica, que mantiene unida la totalidad del poema: la ira de Aquiles […]. Sin embargo, hay que asignarle especial importancia a otra característica de la *Ilíada*: por debajo de su superficie, por así decirlo, captamos destellos de una estructura cronológica que cubre el ámbito completo de la guerra de Troya"]; Collobert (2011, 43): "les dieux et les héros évoluent à la fois dans un ordre diachronique, c'est-à-dire linéaire, et dans un ordre périodique, c'est-à-dire cyclique; chez Homère, le premier, loin de contredire le second, l'implique d'une certaine manière" ["los dioses y los héroes se desarrollan a la vez en un orden diacrónico, es decir, lineal, y en un orden periódico, es decir, cíclico; en Homero, el primer orden, lejos de contradecir al Segundo, lo implica de una cierta manera"] —todas estas observaciones se han tenido muy en cuenta en la presente investigación, que las amplía y completa desde la perspectiva adoptada—.

15. Aquiles en el Hades en la *Ilíada*

El motivo de Aquiles en el Hades originariamente es iliádico y solo de un modo "subversivo", como se verá, llega a ser odiseico. En todo caso, el Hades oculta en sus oscuros senos una débil chispa de llamado a la inmortalidad; véase Griffin (1983): estudio indispensable sobre la muerte en los poemas homéricos, 143: "Fate, not fighting technique, is what interests the *Iliad*; the hero, splendid and vital, going down into death" ["El destino, no la técnica de combate, es lo que le interesa a la *Ilíada*; el héroe, espléndido y vital, que desciende a la muerte"]; Griffin (2011): breve presentación del sentido de la muerte en Homero; Schmiel (1987): interpretación favorable a Aquiles por su respuesta a Odiseo en *Odisea* 11.488-491 —si bien no resulta tan convincente—; Slatkin (2001): inteligente lectura de la función de Tetis en la *Ilíada*, con la decisiva constatación de que, 433 y 434, "cosmic equilibrium is bought at the cost of human mortality […]; the order that the *Iliad* asserts is served by Thetis: once a threat to Olympian stability, she takes her place again as its protector" ["el equilibrio cósmico se compra al precio de la mortalidad humana […]; el orden que se afirma en la *Ilíada* es agenciado por Tetis: en algún momento una amenaza para la estabilidad olímpica, vuelve a ocupar su lugar como su protectora"]; Slatkin (2011): amplía la tesis de la autora, haciendo referencia a la impotencia de Tetis para salvar a Aquiles y a su poder cósmico, que respalda sus actuaciones; Collobert (2011): estudio fundamental de la epopeya como una poética del tiempo, a partir de la experiencia heroica del tiempo efímero que lo

compromete con una ética heroica de la fama, 212: "J'aimerai maintenant montrer que l'*Iliade* est la mise en récit d'un mouvement émotionnel qui va de la colère à la pitié et dont le but est de conduire l'auditeur à privilégier une vision coopérative du monde et à justifier une certain posture éthique" ["Yo quisiera mostrar ahora que la *Ilíada* es el relato de un movimiento emocional que va de la cólera a la piedad y cuyo propósito es el de conducir al oyente a privilegiar una visión cooperativa del mundo y a justificar una cierta postura ética"]; Edmonds (2011): sintética y completa exposición del más allá, *afterlife*, donde junto con la desolada concepción de la condición inerte e inerme de los muertos, se mencionan algunos trazos de su iniciativa y actividad, incluso de una posible vida inmortal para algunos que eran mortales; Dova (2012): la autora estudia el significado del descenso al Hades de Heracles, Aquiles y Odiseo, mostrando cómo este último, con gran sutileza, altera el significado de "ser más feliz" para que comprenda su propio regreso, 28: "*nostos* and its resultant *kleos* become the hero's defining characteristics, slowly replacing his other attributes associated with martial aptitude and his Iliadic past in general" ["el regreso (*nostos*) y su consiguiente fama (*kleos*) se constituyen en las características que definen al héroe, remplazando poco a poco sus demás atributos asociados a la capacidad guerrera y, en general, a su pasado iliádico"]; la tercera parte aborda con gran perspicacia la situación de Aquiles, Alcestis y Admeto en Platón.

16. Sobre la *Odisea* en general

El comentario de referencia de la *Odisea* es Heubeck, West y Hainsworth (1988), Heubeck y Hoekstra (1989), Heubeck, Russo y Fernandez-Galiano (1992). Véase también Finley (1982): amena descripción del mundo histórico en que se desenvuelve la *Odisea* —eso sí con el riesgo que ello supone de darle un contenido histórico excesivo a una obra de artificio—; Dimock (1989): el "héroe doloroso" que es Odiseo (lo dice su nombre, referido a *odussámenos*, 19.406-409) da unidad al poema al constituirlo como respuesta poética al dolor del ser humano —se trata, por supuesto, de un texto esencial, así la presente investigación transite lejos de su optimista visión del protagonista—; Peradotto (1990): denso estudio que recurre a varios movimientos teóricos contemporáneos de crítica literaria (semiótica, arqueologismo de Foucault, dialogismo de Bakhtin, sin olvidar, por supuesto, la filología homérica) para alumbrar las múltiples significaciones, no siempre coherentes entre sí, que pueden discernirse en el texto antiguo —sin seguir a Peradotto a la letra, en esta investigación se han adoptado algunos de sus consejos—; Tracy (1990): explicación sencilla y precisa de la fábula, *story*, del poema, con bibliografía relevante; Tracy (2011): interesante presentación de los varios patrones estructurales que pueden discernirse en la *Odisea* —de mucha ayuda para esta investigación, así no se haya seguido ninguna de sus propuestas específicas; Hexter (1993): comentario explicativo verso por verso, con opciones

interpretativas, como la del encuentro entre Aquiles y Odiseo, 156: “The poet has arranged to have Akhilleus, ‘best of the Akhaians’ and hero of the *Iliad*, implicitly take second place to Odysseus” [“El poeta ha dispuesto que Aquiles, ‘el mejor de los aqueos’ y héroe de la *Ilíada*, tome implícitamente el segundo lugar después de Odiseo”] —lectura que en esta investigación se retoma a nivel metapoético—; Segal (1994): inteligente e ilustrado comentario donde lo temático tiene un rendimiento poético, que el autor resuelve por el antiguo recurso a la imaginación, 3: “The *Odyssey* creates an imaginative landscape, a landscape of the imagination” [“La *Odisea* crea un paisaje imaginario, un paisaje de la imaginación”]; Cook (1995): fascinante exposición de cómo la *Odisea* adquiere su forma definitiva por su recepción en la Atenas del siglo VI y el conjunto de rituales en los que se embebe su presentación (*performance*) en el seno de la tensión que se da entre fuerza (*bía*) e inteligencia (*mêtis*), naturaleza y cultura —sin asumir el compromiso del texto sobre la composición de los poemas, su presentación ritualizada ateniense ayuda a entender, ciertamente, que Platón sienta más próximos los poemas homéricos, véase *Hiparco*, 228b —; Ahl y Roisman (1996): recia lectura de la *Odisea* como texto escrito, lo que les da a los autores libertad para excavar en los bajos motivos de los diferentes caracteres del poema, primero que todo, de su propio protagonista —se trata de un enfoque afín al que se ha seguido en esta investigación, aunque sin el recurso metapoético aquí utilizado—; Choza y Choza (1996): los autores pretenden, 10, “analizar la figura de un héroe mitológico, [Odiseo], como un arquetipo en el sentido que le da Carl Gustav Jung, es decir, no como una imagen, sino como una directriz para la creación de símbolos y para la acción” —y aunque el resultado final queda por debajo de las expectativas creadas, la posibilidad de adoptar enfoques más productivos en la lectura de textos antiguos ha sido de utilidad para esta investigación—; Louden (1999): ensayo interpretativo del poema basado en la identificación de una gran estructura narrativa, el arribo de un Odiseo desvalido a una isla donde recibe el auxilio de una mujer, que se da tres veces, en Eea con Circe, en Esqueria con Nausícaa y en Ítaca con Penélope, con la aclaración de que la estadía de Odiseo en Ogigia con Calipso ofrece un contrapunto a este patrón, no una confirmación del mismo —el presente estudio ofrece modos de consideración del poema en grandes momentos estructurales que, como tales, ha sido imposible seguir en esta investigación—; Dougherty (2001): amplia lectura etnográfica de la *Odisea* (Odiseo como antropólogo y colonizador), cuyos resultados, si bien no siempre compartidos, han significado un estímulo dentro del campo de estudios odiseicos; Buchan (2004): el autor toma distancia de la línea central de interpretación del poema como un regreso exitoso y hace notar los muchos descuadres de la historia, que en perspectiva lacaniana él expone como manifestación fallida del deseo; De Jong (2004): comentario mayor, elaborado desde una

perspectiva narratológica que, por ende, considera el texto en su totalidad, tanto a un nivel amplio como medio y de detalle —la infinidad de constataciones narratológicas de este texto han tenido una profunda incidencia hermenéutica en esta investigación—; Griffin (2004): introducción breve y correcta del poema; Van Nortwick (2009): el autor reconoce dos tipos de Odiseo en la *Odisea*: uno, heroico, que dentro de un esquema circular del tiempo debe regresar a su casa y retomar sus antiguos atributos; otro, prosaico, que se mueve dentro de la linealidad temporal propia de lo humano y que acusa sus defectos y fallas —en la presente investigación no se hablará de dos figuras de Odiseo sino de una modificación de la figura de lo heroico—; Robayo Alonso (2010): en una cuidadosa lectura en clave simbólica de la *Odisea*, el autor expone las diferentes dimensiones en que se manifiesta el compromiso de Odiseo con el conocimiento, lo que se configura en cinco afirmaciones sobre su vida, a saber, que Odiseo conoce la realidad tal como ella es sin dejarse engañar por las apariencias; que hace justicia dentro de su particular campo de acción; que goza del amor de la mujer que ama; que trabaja en aquello que lo complace; que disfruta de todo lo bello y positivo que le ofrece la vida cotidiana —contrasta, eso sí, su aprecio por la *Odisea* y su héroe con una cierta reducción guerrerista de la *Ilíada* y su héroe; así mismo, aunque el autor roza en diversas ocasiones la dimensión metapoética de la obra, se abstiene de entrar en ella—; Saïd (2010): presentación detallada y erudita de los aspectos generales de la poesía homérica, tres capítulos, y de la *Odisea* como producto literario, ocho capítulos; los temas propios de la *fábula* están siempre al servicio del estudio de los asuntos *teóricos*, es decir, narrativos, poéticos, narratológicos, antropológicos; Montiglio (2011): ilustrado recorrido por los diferentes capítulos de la recepción de la figura de Odiseo: Antístenes, Platón, cínicos, estoicos, epicúreos, latinos, renacentistas; del capítulo sobre Platón, hay que destacar la interpretación optimista y mejorativa como la autora presenta el Odiseo que aparece en los diálogos —distante del que se ha encontrado en la actual investigación—; Vélez Upegui (2011): desde la perspectiva del análisis estructural, el autor estudia la institución de la hospitalidad (*xenía*) en la Telemaquia, los primeros cuatro libros de la *Odisea*. En la Introducción se establece el marco, el método y el orden de la investigación. Se establecen cinco aspectos de la hospitalidad, que van a desarrollarse en cada uno de los capítulos del libro, así: los dioses y los hombres como seres hospitalarios; las casas reales como espacio de la acción de la hospitalidad; los tiempos de su ejecución; las conductas rituales por las que se rige la hospitalidad; por último, la finalidad de la hospitalidad —se trata de una indagación puntual, precisa y técnica, que aporta elementos comprensivos de esta importante institución griega—; Stanford (2013): recorrido completo por la figura de Odiseo desde los más tempranos testimonios prehoméricos hasta Kazantzakis; West (2014): estudio conclusivo de este gran *scholar*

sobre la composición de la *Odisea*, cuya composición él entiende sobre un plan unitario que sufrió diversas ampliaciones; Vélez Upegui (2018): completa presentación hermenéutica de la figura y funciones del aedo homérico, sobre todo en la *Odisea* —respecto de la *Ilíada*, el autor opta por la suspensión del juicio al preguntarse sobre la presentación de Aquiles como cantor; tampoco toma en consideración el pasaje decisivo de *Ilíada* 18.604s—.

17. Las mentiras de Odiseo

Parte constitutiva de los muchos modos de Odiseo viene dada por su capacidad de engañar, de contar "mentiras cretenses". Véase Haft (1984): excelente estudio de "las mentiras cretenses" de Odiseo, de donde se sigue su propósito de equipararse a Aquiles y remplazarlo como héroe prototípico; Emlyn-Jones (1986): estudio conjunto de las mentiras de la primera y de la segunda parte de la *Odisea*, como recurso que contribuye a darle unidad al poema; Rutherford (1986): el estudio detalladísimo del desarrollo del carácter de Odiseo muestra que la "filosofía" de la *Odisea* es más abierta y realista de lo que corrientemente se afirma y que Odiseo, complicado y no siempre virtuoso, es el vehículo apropiado para darle expresión a ese modo de pensar; Gantz (1993): es la obra de referencia para las fuentes de los mitos griegos; para Palamedes, véase 603-608; Pratt (1993): estudio de la mentira como elemento constitutivo de la poética de la literatura griega arcaica; Pratt (2011): resumen preciso de la función de la mentira en los dos poemas, en especial, en la *Odisea*; Parry (1994): examen detenido de la función de la mentira en la *Odisea*, sin que ello quiera decir que el Apólogo es falso; Woodford (1994): si bien el nombre de Palamedes no figura en los poemas homéricos, la evidencia de la cerámica parece indicar que Homero calla su nombre por deferencia hacia Odiseo; Richardson (1996): ofrece criterios para determinar la verdad de relatos de ficción, concluyendo que muchos de tales relatos son verdaderos en la *Odisea*; Richardson (2006): sin embargo, si el propio narrador del poema odiseico no es confiable, muchas de las escenas narradas perderán su incontrovertible carácter de verdad; Powell (2011c): breve y precisa presentación de Creta en Homero; Rutherford (2011): rasgos principales de la figura de Odiseo; Skalin (2012): desde la teoría narratológica, explica cómo operan las mentiras cretenses en la constitución de un narrador no fiable; para esto, véase también Pettersson (2015).

18. La narratología homérica

Para la narratología homérica, véase Scodel (1998): en una estrategia narrativa para incrementar la tensión, se muestra a Odiseo en las escenas del retiro de las armas del palacio y del reconocimiento de Laertes a distancia de una toma precisa de decisiones, como es usual en él; Scodel (2009, 3): "This book identifies

narrative strategies by which the *Iliad* and the *Odyssey* promote their own authority and render their narratives both intelligible and pleasing to their audiences" ["Este libro identifica las estrategias narrativas por las cuales la *Ilíada* y la *Odisea* promueven su propia autoridad y hacen que sus narrativas sean inteligibles y placenteras para sus audiencias"]; en otras palabras, los poemas recurren a una serie de estrategias narrativas para crear la ilusión de que su material corresponde por completo a una tradición que abarca a toda Grecia por igual, sin sesgo hacia ningún grupo en particular; Grethlein (2006): aplicación de la noción fenomenológica de historicidad a la temporalidad de la narrativa en el caso de la *Ilíada* —denso estudio, más categorial que literario—; Purves (2010): examina la función que el espacio poético asume en la literatura griega, pasando de la épica homérica a la prosa histórica; De Jong (2011a): presentación introductoria de los principales aspectos narratológicos de la épica homérica, asunto que tiene una importancia decisiva desde el momento en que se constata que en los poemas aparecen, junto con el narrador primario, una serie de narradores secundarios —todo lo cual sirve de fundamento teórico distante a la opción interpretativa aquí tomada de distinguir dos órdenes en los poemas—; De Jong (2011b): explicación breve y precisa de los aspectos narrativos de los poemas homéricos: narrador, comienzo y final, discursos, vivacidad, símiles, focalización, tema y mito; Nünlist (2011): explicación breve y precisa de los aspectos narratológicos de los poemas homéricos, con base en los estudios esenciales de Genette: distinción entre fábula (*histoire*) y narración (*récit*), tiempo de la fábula y tiempo narrativo, frecuencia de un evento, focalización, es decir, quién está narrando, y voz, es decir, relación del narrador con el universo narrativo; Beck (2012): estudio de fondo de los diversos modos de presentación del discurso: directo, indirecto libre, indirecto, mencionado; Currie (2016): investiga las posibles "fuentes literarias" de los poemas homéricos, esto es, que en ellos se recojan de modo alusivo hexámetros ya consignados en forma escrita; siendo cercano del neoanálisis, toma distancia de esta propuesta al no usar la alusión como explicación del surgimiento de los poemas homéricos.

19. La cicatriz de Odiseo

El tema de la cicatriz de Odiseo como clave interpretativa del poema entra en la discusión contemporánea con Auerbach (1942): la escena del reconocimiento de Odiseo por su cicatriz de juventud sirve como motivo para reflexionar sobre el carácter realista y directo de los poemas homéricos frente al alusivo e indirecto del Antiguo Testamento. A partir de aquí se desata una verdadera expedición de cacería interpretativa tanto sobre los signos en general como sobre el cuerpo en su calidad de signo; véase Horkheimer y Adorno (1998): la *Odisea* como precursora lejana de la Modernidad; Reale (1999): estudio pormenorizado de cuerpo y alma en Homero, el orfismo, Sócrates y Platón; Gainsford (2011): estructura de

las escenas de reconocimiento en la *Odisea*: prueba, engaño y anuncio del regreso o regreso efectivo; Purves (2011): notas particulares del modo como Homero se refiere al cuerpo por sus partes, nunca como totalidad, salvo cuando el hombre ha muerto, y qué significa ello para una antropología homérica; Scodel (2011): breve y precisa recapitulación de los aspectos implicados en el reconocimiento de Odiseo por su cicatriz juvenil.

20. Penélope

Para la figura femenina de Penélope como instancia interpretativa fundamental del poema, véase Papadopoulou-Belmehdi (1994): inteligente lectura de la *Odisea* desde la perspectiva central de Penélope, 20: "Élément central de cette poétique d'allusion qu'est l'*Odyssée*, Pénélope constitue, avec Ulysse dont elle est le doublé féminin, l''âme' d'une stratégie narrative de ruse. Sa toile, *métis* aussi bien féminine que textuelle, est un langage codé qui contient les thèmes majeurs de l'*Odyssée* —la mémoire et l'oubli, le mariage et la mort, la ruse— rendant énigmatique et double toute une partie de son intrigue" ["Elemento central de esta poética de la alusión que es la *Odisea*, Penélope constituye, junto con Ulises, del cual ella es el doble femenino, el "alma" de una estrategia narrativa de la astucia. Su tejido, *mē̱tis*, tanto el femenino como el textual, es un lenguaje codificado que contiene los temas mayores de la *Odisea* —la memoria y el olvido, el matrimonio y la muerte, la astucia—, lo que hace enigmática una parte entera de su trama y la duplica"] —lectura esencial, si bien en esta investigación apenas se ha rozado su temática—; Cohen (1995): once ensayos de distintos autores que abordan el tema de la mujer en la *Odisea* desde las perspectivas de la historia, la historia del arte y la crítica literaria; Vetter (2005): estudio pormenorizado de la relación que puede establecerse entre la dialéctica platónica entendida bajo la analogía del arte de tejer y este mismo arte tal como aparece en la *Odisea*; la referencia central es el diálogo el *Político*, pero también hay un capítulo dedicado al *Fedón*, donde se entretejen la filosofía y la política, así como un capítulo sobre la obra *Lisístrata* de Aristófanes y el hilado de la paz política; Bergren (2008): diez ensayos de la autora donde se exploran las relaciones entre el lenguaje y la mujer en el mundo griego, de Homero a Platón. De particular interés para la temática de la investigación son "Language and the Female in Early Greek Thought": las mujeres tienen un conocimiento propio que les permite presentar cuando quieran la verdad o su imitación, en términos tanto verbales como en constructos materiales; "Helen's Web: Time and Tableau in the *Iliad*": el tapiz de Helena representa la convención épica de la suspensión del tiempo y la extensión del espacio; "Similes and Symbol in *Odyssey* V": el entretejido de símiles convierte la partida de Odiseo de la isla de Calipso en un renacimiento simbólico del alma; "Helen's 'Good Drug'": el fármaco de Helena representa la ambigüedad de la épica en el decir la verdad;

"The (Re)Marriage of Penelope and Odysseus": el tejer, tanto verbal como material de Penélope, activa el poder de decir la verdad del lecho nupcial construido por Odiseo; Lyons (2011): breve y precisa presentación del lugar que la mujer ocupa en los dos poemas, donde en la *Ilíada*, además de sus capacidades reproductivas y su fuerza de trabajo, la mujer es esencial como objeto de intercambio, el mayor de todos, pues la guerra no se entendería sin él; en la *Odisea*, aunque ocupa un lugar de mayor autonomía, sobre todo las diosas, aunque también Penélope, no deja de tener un puesto subordinado —lectura que no deja de sorprender, dada la casi general atribución de un lugar destacado a la la mujer en la *Odisea*, y subordinado en la *Ilíada*—.

21. La relación entre la *Odisea* y la *Ilíada*

La relación que la *Odisea* guarda con la *Ilíada* es uno de los temas más disputados de la lectura de Homero. Para los aspectos técnicos, aquí se sigue a Usener (1990): cuidadoso y detallado estudio, en cuyo primer capítulo se exponen los aspectos filológicos que deben tomarse en cuenta para no confundir fórmulas y escenas típicas con un préstamo real. El discernimiento de este asunto se halla en la base de la denominada "cuestión homérica"; véase Gemoll (1880): estudio del libro 10 de la *Ilíada* como fuente de préstamos diversos para la *Odisea* —lo cual no deja de ser interesante, dado que es corriente entender este libro como una adición posterior al conjunto de la *Ilíada*, pero, según esto, no habría podido ser tan posterior—; Gemoll (1883a): largo y detallado estudio de conjunto de los préstamos, varios de ellos desafortunados, que el poeta de la *Odisea* ha tomado de la *Ilíada*, sin contar el libro 10; Heubeck (1954): denso estudio de las características de la épica iliádica para concluir que, frente a ella, el poeta de la *Odisea* ha asumido a su gran modelo en una mímesis creativa, si bien no siempre lo comprendió correctamente; Varsos (2002): estudio teórico de lo que significa el surgimiento de la cuestión homérica dentro del clima historicista del siglo XIX y cómo debe entenderse a partir de una comprensión diferente de la tarea de la traducción basada en Walter Benjamin; Heiden (2011a): la cuestión homérica en el siglo XVIII; Heiden (2011b): la cuestión homérica en el siglo XIX; Heiden (2011c): la cuestión homérica en el siglo XX —los tres artículos de Heiden ofrecen una panorámica exacta y útil del desarrollo de los estudios homéricos, que si bien no se reducen a "la cuestión homérica", sí la contienen de algún modo; Turner (2011): el autor entiende la cuestión homérica como una preocupación eminentemente decimonónica, que ha quedado obsoleta con el surgimiento del oralismo de Parry, 121: "The Question was, however, in fact a series of questions about the composition of the *Iliad* and the *Odyssey*. Those included: Did the two epics have a single author? Under what conditions were the epics composed? Was there an original core to the *Iliad* or to the *Odyssey* upon which a later longer poem had been composed? What was the

relationship of the *Iliad* to the *Odyssey*?" ["Sin embargo, la Cuestión [Homérica] era de hecho una serie de cuestiones acerca de la composición de la *Ilíada* y de la *Odisea*. Estas incluían las siguientes: ¿Tuvieron las dos épicas un solo autor? ¿En qué condiciones se compusieron las épicas? ¿Hubo un núcleo original de la *Ilíada* o de la *Odisea* sobre el cual se compuso un poema posterior más largo? ¿Cuál fue la relación de la *Ilíada* con la *Odisea*?"] —por supuesto, cuando se toma distancia del oralismo, como se hace aquí, algunas de estas preguntas vuelven a tomar actualidad, si bien no en el sentido historicista del siglo XIX para quienes entender una obra equivalía a conocer las condiciones de su producción—.

22. Autenticidad del pasaje *Ilíada* 18.604s = *Odisea* 4.17s

Este pasaje es marcado como espurio por West (2000, 198). Pérez (2012), que sigue a West, no lo recoge, pero tampoco ofrece el texto suprimido, a pesar de su declaración de que, 159, "solo señalamos en nota las interpolaciones que nos parecen más claras, así como los versos suprimidos, cuyo texto griego y traducción igualmente incluimos en la nota correspondiente para que el lector pueda decidir". Bonifaz (2012) sí lo acepta, pero sin indicación de la base editorial para dicha elección. Crespo (1991) no lo acepta, pero lo recoge en nota —de donde se toma la versión ofrecida en el texto—. Tampoco lo aceptan Macía Aparicio y de la Villa Polo (2013), que, sin embargo, ofrecen su opinión sobre el pasaje en los siguientes términos, 39: "Toda la frase μετὰ δέ σφιν ἐμέλπετο θεῖος ἀοιδὸς / φορμίζων es dudosa. Ateneo cita el pasaje en dos ocasiones, en un caso con la frase incluida (180c-d) y en otro sin ella (181d). La información también es contradictoria, pues en el primer caso dice que fue una adición de Aristarco, tomada, junto con todo el pasaje de *Od.* IV 15-19; en el segundo caso dice que fue el propio Aristarco el que eliminó ese fragmento menor a caballo entre dos versos. Su inclusión, como indican los comentaristas modernos, puede justificarse para introducir la música junto con el baile y el canto del aedo que se menciona en 606 y que quedaría un poco aislada sin estas palabras. Se trata, por tanto, de un pasaje que consideramos espurio y por ello editamos entre corchetes. El verso 604 se repite exacto en *Od.* XIII 27". En la misma línea, West (2001, 250-252) defiende con más energía que razones imbatibles el carácter espurio del pasaje; considera el argumento de Ateneo como "*vigorous reasoning*" ["un razonamiento vigoroso"] y que "the scholar responsible for the argument about Σ 603-6 has a sharp mind" ["el erudito responsable del argumento respecto de *Ilíada* 18.603-606 tiene una mente aguda"] y comparte, por último, la opinión de Revermann (1998) de que la escena pide una fuente de la música, que si bien no es el aedo de Ateneo, ha de ser algo similar que se ha perdido. Edwards (Kirk y Edwards [1991, 230-231]) pone de presente que los versos no se encuentran en la tradición manuscrita y que fue Wolf, siguiendo a Ateneo, quien los insertó en el

presente pasaje. Igual que West, Edwards estima que "the omission of an instrumental accompaniment to the dancing remains odd, especially since both the wedding and vintaging scenes concluded with phorminx-players (494-5, 560-70)" ["es extraña la omisión de un acompañamiento instrumental para la danza, especialmente porque tanto las escenas de la boda como de la vendimia concluían con ejecutantes de la formige (*Ilíada* 18.494s, 560-570)"]. Este comentarista concluye llamando la atención a que tanto Schadewaldt como Reinhardt mantienen los versos, "suggesting that the singer may represent Homer himself" ["sugiriendo que el cantor puede representar al propio Homero"]. Si bien estos comentaristas atetizan la referencia al aedo, reconocen que sin la mención a la fuente de la música, el pasaje queda incompleto. Por su parte, Nagy (2009, 220-223), acoge la restauración de los versos que Wolf propuso con base en el testimonio de Ateneo; adicionalmente, Nagy hace notar que la presencia de versos prácticamente iguales en *Odisea* 13.27-28 impide considerar la presencia de los versos en *Ilíada* 18.604-605 como una "intervención rapsódica" —como quería Revermann (1998, 35)— y corresponden, más bien, a una composición formular. Usener (1990, 125-130), por su parte, siguiendo también la opinión de Ateneo, es decir, que el contexto de la danza en coro y de los acróbatas es más apropiado para la escena presentada en *Ilíada* 18.590-606 que para la de *Odisea* 4.17-19 —el recibimiento de Telémaco y Pisístrato en la casa de Menelao—, entiende el préstamo en sentido contrario, 129: "dieser Sachverhalt unterstützt die Annahme einer Abhängigkeit. Ferner sind weitere Elemente des Σ in der *Odysee* vorhanden, die die Annahme einer Beeinflussung der *Odysee* durch die *Ilias* unterstützen" ["este estado de cosas apoya la aceptación de una dependencia. Además, la presencia en la *Odisea* de otros elementos del libro 18 de la *Ilíada*, apoyan la aceptación de que la *Odisea* ha recibido el influjo de la *Ilíada*"]. Valga decir que Usener reconoce la repetición de los versos en *Odisea* 13.27, pero descarta que se trate de una composición formular, al no corresponder a una escena típica. Los estudiosos citados no mencionan a Usener.

23. El neoanálisis

El neoanálisis califica el enfoque hermenéutico que explica los poemas homéricos desde sus relaciones con los poemas del Ciclo Épico. Si bien aquí se comparte la visión, no exclusiva del neoanálisis, de los poemas homéricos como fin de la edad heroica, en general se toma distancia de dicha opción interpretativa. Una edición de referencia de los poemas del Ciclo Épico la constituye West (2003). Sobre el Ciclo Épico y su relación con Homero, véase Benardete (1985): el autor elabora en primer lugar la figura del héroe iliádico en general y después presenta la figura particular de Aquiles como héroe y la trama de la *Ilíada*, pues, 3, "its subject cannot be merely the story of Achilles, for otherwise a short

tragedy would suffice, and many of its episodes would be superfluous. Whatever impression one has of Achilles' character does not obviously depend on the whole of the *Iliad*" ["su tema no puede ser meramente la historia de Aquiles, pues entonces una tragedia breve habría bastado y muchos de sus episodios serían superfluos. Cualquier impresión que uno tenga del personaje de Aquiles no depende obviamente de la totalidad de la *Ilíada*"] —en esta investigación se argumenta exactamente lo contrario: la *Ilíada* no tiene otro tema que Aquiles, si bien puede aceptarse con el autor que ello no ocurre de un modo obvio —; la justificación del título, por otra parte, que tanto preocupa al autor, puede requerir de un procedimiento igualmente simbólico: '*Ilíada*' significa *precisamente* el conjunto de vida, muerte y reconciliación de Aquiles, solo *secundariamente* la guerra de Ilión, eso sin recurrir al fácil expediente de que el título es poshomérico y deriva de una errónea comprensión del poema, como lo sostiene Latacz (2014, 200 ss): "Damit ist nebenbei auch deutlich, dass der Titel 'Ilias' verfehlt ist; er trifft die Hülle der Erzählung, nicht den Kern; wer dem Epos diesen Titel gab —vom Autor stammt er nicht, denn Titelgebung wurde erst viel später üblich—, sah auf das Äußere der Dichtung. Das hat den Blick der Nachwelt für das Eigentliche dieses Werkes oft verstellt. Ein Titel 'Achilleïs' hätte, wie der Titel 'Odyssee', von vornherein die Hauptfigur zum Dreh- und Angelpunkt gemacht" ["Con ello, además es claro que el título '*Ilíada*' es erróneo; es acertado para el cascarón del relato, no para el núcleo; quien le dio al poema este título —ya que no procede del autor, pues asignar un título fue una práctica usual solo mucho después—, se fijó en el exterior del poema. Esto ha obstruido con frecuencia la mirada de la posterioridad sobre lo que es propio de esta obra. El título '*Aquileida*', tal como el título '*Odisea*', habría constituido desde el comienzo a la figura principal como pivote y eje (del relato)"] —cabe argüir, por supuesto, en sentido contrario al juicio de un estudioso eminente como Latacz, que el título '*Aquileida*' habría sido por completo inapropiado, al sugerir que el tema del poema lo constituía la figura de Aquiles tal cual, dándole, en cierto modo, la razón a Benardete, 3: "The catalogue of ships, the exploits of Diomedes, the deception of Zeus, all seem to reveal Achilles in no clearer light" ["El catálogo de las naves, las hazañas de Diomedes, el engaño de Zeus, todas estas escenas no parecen mostrar a Aquiles en una luz más clara"]—; Burgess (2001): detallado estudio de los poemas del Ciclo Épico y de los poemas homéricos en su relación con la guerra de Troya —libro muy informativo e imprescindible, pero aquí ha sido imposible compartir su enfoque de situar los poemas homéricos dentro de la tradición poética que canta la guerra de Troya, pues si bien habría que estar loco para negar que los poemas homéricos hablan de la guerra de Troya, ello no quiere decir que deban comprenderse necesariamente *a partir* de su inserción en dicha tradición—; Burgess (2011): sintética e informada presentación del Ciclo Épico y su relación con los poemas

homéricos; Griffin (2001): con numerosos ejemplos, el autor demuestra la incomparable calidad de Homero frente al Ciclo Épico, 384: "The tendency of much recent work on Homer has been to suggest that all epics have much the same qualities, and even that out of a well-organized formulaic technique a poem like the *Iliad* was more or less bound to appear; sometimes it seems that its appearance is envisaged as almost spontaneous. The Cyclic epics show how remote this is from the truth" ["La tendencia de gran parte de trabajos recientes sobre Homero ha sido la de sugerir que toda la épica tiene las mismas cualidades e incluso que a partir de una técnica formular bien organizada un poema como la *Ilíada* estaba más o menos destinado a aparecer; a veces parece como si su aparición se concibe como algo casi que espontáneo. La épica cíclica muestra qué lejos está esto de la verdad"]; Davies (2009): exposición detenida de todos los poemas del Ciclo Épico con abundantes y pertinentes referencias a los poemas homéricos; Davies (2016): breve y magistral estudio que busca darle una nueva plausiblidad al neoanálisis, el neoneoanálisis, recortando sus pretensiones primeras, pero profundizando en aquellos puntos donde la dependencia de los poemas homéricos es más difícil de rebatir; ofrece un importante aporte al neoanálisis con el estudio detenido de muestras artísticas; Clay (2011): descripción de la Edad Heroica y de la figura del semidios, *Ilíada* 12.23, que muestra que Homero está familiarizado con la tradicón heroica; Edwards (2011): buen resumen del propósito y principales argumentos del neoanálisis, con el severo juicio de que, 567, "in recent years scholars have continued to pay attention to the Epic Cycle and its poems, but without much discussion of the ideas of the Neoanalysts, who have been regarded as trying for more certainty than is posible" ["en años recientes los estudiosos han seguido prestándole atención al Ciclo Épico y sus poemas, pero sin mucha discusión de las ideas de los neoanalistas, que se considera que buscan más certeza de la que es posible"], Willcock (2011): presentación informada del neoanálisis y sus relaciones con los poemas del Ciclo Épico —en esta investigación se comparte la visión unitaria del neoanálisis, un solo autor para cada poema, y su defensa de la composición escrita de los poemas, incluso puede aceptarse que diversas escenas de los poemas recibieron la influencia de tradiciones anteriores que pueden pertenecer al Ciclo Épico, pero todo ello no puede constituir *el* criterio para la interpretación y comprensión de los poemas, que desborda por todos lados el enfoque de las obras del Ciclo Épico—; Nagy (2011a): descripción de la figura del héroe y del semidios en Homero y en Hesíodo, hace notar que en *Ilíada* 12.17-33 ya se anticipa un mundo sin héroes; Nagy (2013): estudio pormenorizado y detallado de los aspectos principales para la comprensión de la figura del héroe —en esta investigación se ha hecho pie en las iluminadoras explicaciones de este texto, si bien no se sigue su línea teórica oralista y gradualista respecto de la composición de los poemas—; Andersen y

Haug (2012): se recogen trece contribuciones de altísima calidad sobre la datación absoluta y relativa de los poemas épicos tempranos, tanto cíclicos como no cíclicos —no hay que decir que en tema tan espinoso los estudiosos no han llegado a un consenso—; West (2013): introducción, edición y comentario pormenorizado de los poemas del Ciclo Épico —obra de referencia imprescindible—; Fantuzzi y Tsagalis (2015): obra de referencia indispensable para todos los aspectos relacionados con el Ciclo Épico y su recepción en la Antigüedad; Finkelberg (2015): estudio de la nueva conciencia entre seguidores del neoanálisis de que, si bien Homero puede tomar temas de la tradición heroica tal como se presentan en el Ciclo Épico, 126, "he does not just evoke the Cycle tradition or borrow its motifs but, rather, deliberately reshapes it, making it serve its own agenda" ["él no tan solo evoca la tradición cíclica o toma a préstamo sus motivos, sino que, más bien, de modo deliberado la reconfigura, haciendo que le sirva a su propia agenda"]; esta nueva aproximación a los poemas homéricos se llama "metaépica" y "metacíclica" —se trata, sin embargo, de un enfoque todavía lineal, compuesto de reminiscencias, ajustes, mentiras y supresiones que Homero hace del Ciclo Épico, pero sin cambiar prácticamente ni un ápice del enfoque hermenéutico cíclico—; Kullmann (2015): estudio de los motivos míticos, cíclicos, presentes en Homero; Lambrou (2015): los poemas homéricos toman para su propio programa tradiciones que se encuentran en los mitos que se despliegan en el Ciclo Épico.

24. Autonomía de los poemas homéricos y dependencia homérica de los poemas cíclicos

a. Heubeck (1954, 93): "Deutlich hebt sich gegenüber dieser inneren Verwandtschaft der beiden 'homerischen' Epen die Andersartigkeit des Kyklos ab. Sicher —auch die kyklischen Epiker haben wie der Odyssee-Dichter aus dem Bestreben gedichtet, es dem großen Vorbild gleichzutun, auch sie haben die Ilias (und die Odyssee) ergänzt und fortgesetzt —nach rückwärts und vorwärts—; aber daß ihrem Bemühen keine 'homerischen' Epen, sondern Historien im epischen Versmaß entsprungen sind, ist an den überlieferten Inhaltsangaben mit genügender Deutlichkeit abzulesen" ["Claramente la alteridad del Ciclo Épico toma distancia frente a esta afinidad interna de las dos épicas 'homéricas'. Ciertamente, también los poetas del Ciclo Épico, como el poeta de la *Odisea*, han poetizado a partir del esfuerzo de equipararse a su gran modelo, y también han completado a la *Ilíada* y a la *Odisea* y las han continuado —hacia atrás y hacia adelante—; pero que de su esfuerzo no ha surgido ninguna épica 'homérica', sino historias compuestas en la medida del verso épico es algo que puede leerse con suficiente claridad a partir de las referencias temáticas transmitidas"]. Rutherford (2013, 44): "The *Iliad* is not an *Achilleid*, although Achilles is the most

important character in the epic. One of the most striking features of the poem is the way in which it embraces the action of the whole Trojan War by retrospective and prospective references, rather than by narrating the events in full. In this, as is evident from ancient testimony, the *Iliad* was markedly different from the 'cyclic' epics (see esp. Hor. *Ars P.* 136-7)" ["La *Ilíada* no es una *Aquileida*, aunque Aquiles es el personaje más importante en la épica. Una de las características más notables del poema es el modo como abarca la acción de la totalidad de la guerra de Troya por medio de referencias retrospectivas y prospectivas, más bien que por la narración completa de los eventos. En esto, como es evidente por testimonios antiguos, la *Ilíada* era notoriamente diferente de la épica 'cíclica' (ver esp. Horacio, *Arte poética*, 136-137)"].

b. Schein (1984, 18): "After he [Homer] gave definitive poetic expression in the *Iliad* and *Odyssey* to the stories of certain episodes during and after the Trojan War, a series of epics filling in all the rest of the story of the war and its aftermath was composed. This Epic Cycle was constructed around the *Iliad* and *Odyssey*" ["Después de que en la *Ilíada* y en la *Odisea* Homero le dio una expresión poética definitiva a las historias de ciertos episodios acaecidos durante la guerra de Troya y después de ella, se compusieron una serie de relatos épicos que completaban el resto de la historia de la guerra y sus consecuencias. Este Ciclo Épico se construyó alrededor de la *Ilíada* y la *Odisea*"]; Fantuzzi y Tsagalis (2015a, 8): "But long before the fourth century, there already existed some notion of a connected series of epic poems that were either all associated with the Trojan War (and giving a complete 'circular' view of this war) or encompassed a broader mythical history that included the establishment of the divine world and the greatest wars of the heroic age (both Trojan and Theban). In fact, it is important to note that since the Cyclic epics were based on earlier epics that were orally composed, Cyclic poetry emerged from the same performance culture as Homeric poetry" ["Pero mucho antes del siglo IV ya existía alguna noción de una serie ordenada de poemas épicos que o estaban todos asociados con la guerra de Troya (y que daban una visión 'circular' completa de esta guerra) o comprendían una historia mítica más amplia que incluía el establecimiento del mundo divino y de las mayores guerras de la época heroica (tanto la troyana como la tebana). De hecho, es importante hacer notar que puesto que los poemas cíclicos se basaban en poemas épicos anteriores compuestos en el medio oral, la poesía cíclica surgió de la misma cultura performativa que la poesía homérica"].

25. Relación entre Platón y Homero

Aparte de las referencias aludidas en la Adenda 1: "Las citas de Homero en Platón" y en la Adenda 2: "Relación entre filosofía y poesía en Platón", para las relaciones de Platón con Homero, incluidos aspectos de contexto, de crítica literaria y de

desarrollo conceptual, véase Weinstock (1927): recorrido histórico informado sobre la recepción de la crítica de Platón a Homero en la Antigüedad; Morrison (1955): estudio de las fuentes del mito de Er, que se compara instructivamente con el viaje de Parménides en su poema; Havelock (1958): el autor ofrece las alusiones homéricas presentes en el poema de Parménides —la idea es que ya muy pronto el pensamiento filosófico comenzó un proceso de apropiación creativa de los poemas homéricos—; Hoerber (1962): estudio analítico del diálogo *Hipias Menor*, para mostrar el uso elénquico que Sócrates hace de la contraposición entre los dos poemas homéricos; Benardete (1997): en esta lectura platónica de la *Odisea*, el autor se propone mostrar el poema como una obra de filosofía política en sentido platónico, haciendo notar los ecos platónicos, en particular, de la entrada de Odiseo en la cueva de Polifemo y el regreso de Odiseo como rey de Ítaca por el recurso a nobles mentiras —más una reinterpretación straussiana de la *Odisea* que una interpretación crítico-literaria de esta, la obra ayuda a ver las muchas posibilidades filosóficas escondidas en los poemas homéricos—; Clay (1972): sorprendente lectura de Sócrates como más afín a las mulas que transportan el cuerpo de Héctor que a los veloces caballos de los guerreros; Segal (1978): señala el lugar de preeminencia cultural de Homero y la deuda que Platón, a pesar de todas sus diferencias, tiene con el poeta, en especial en el recurso al mito; Eisner (1982): dado el proyecto filosófico de Platón, su escritura requería de una figura heroica, que es Sócrates, más parecido a Odiseo que a Aquiles, y poseído de una *húbris* que su ironía no logra ocultar del todo —aquí se comparte el enfoque del autor de una filosofía platónica articulada míticamente, pero no su desarrollo, pues si bien Sócrates nunca se da por vencido, tampoco resulta nunca abiertamente vencedor, y su ironía no es un torpe disfraz de su insolencia (*húbris*), sino una marca de los múltiples registros abiertos al *lógos*; en fin, Sócrates, que tiene tan presente a Aquiles, difícilmente puede ser como Odiseo—; Elias (1984): con el recurso a la poesía, Platón apela a las emociones como medio de completar y clausurar los argumentos que por sí sola no puede lograr la razón, de allí que en su obra sea necesaria y decisiva la presencia del mito, modo poético de los *Diálogos* —es conocido el punto del autor: "Platón no puede estar totalmente en contra de la poesía, pues sus mitos poéticos están en su propia obra para probarlo", tesis que desarrolla de una manera lúcida, pero en la presente investigación se ha tomado un enfoque más comprehensivo: el conjunto de la obra de Platón, no solo sus mitos, acusa una forma de composición poética, con mayor exactitud, homérica—; Gadamer (1985): la severa crítica de Platón a los poetas debe situarse en las condiciones de su tiempo, donde los sofistas habían vaciado a la poesía de todo contenido —respetable y digna como lectura política de Platón, atinente a la propia situación en la que Gadamer escribe bajo el nacionalsocialismo, sus criterios interpretativos rezuman aún el historicismo del siglo XIX—; Tredé (1992): estudio esencial sobre

la noción de *kairós*, lo oportuno, la ocasión, desde Homero hasta Platón, 294: "La position de Platon reste fondamentalement celle qu'il exprimait dans le *Phédon* [78a7]: rien n'est plus à-propos (*eukairóteron*) que de prendre soin de son âme et sauver la philosophie. En érigeant la connaissance du Bien et des Formes comme norme de toute activité humaine, Platon renouerait plutôt, par-delà le *kairos* technique du Vᵉ siècle, avec la définition éthique et divine du *kairos* archaïque" ["La posición de Platón termina siendo en lo fundamental la que él expresa en el *Fedón* (78a7), a saber, que nada es más oportuno (*eukairóteron*) que cuidar la propia alma y salvar la filosofía. Al constituir el conocimiento del Bien y de las Formas como norma de toda actividad humana, Platón se conectaría más bien, más allá del *kairos* técnico del siglo V, con la definición ética y divina del *kairos* arcaico"] —la autora muestra la plausible proximidad en este respecto entre Platón y Homero—; Fränkel (1993): texto clásico que se mueve entre Homero y Píndaro, importante por la erudición de su autor, puesta al servicio del establecimiento de un vínculo entre lo literario y lo filosófico —es importante tenerlo siempre a mano, así algunas de sus ideas ya no puedan sostenerse tal cual, por ejemplo, esta sobre el hombre homérico, 90: "el hombre permanece, en la *Ilíada*, siempre él mismo. Ni lo más duro le quiebra ni es capaz de evolución"—; Williams (1993): dentro de un enfoque no dualista, este estudio decisivo prueba que los antiguos griegos, incluidos los arcaicos, no eran moralmente primitivos y que el desarrollo que se encuentra en Platón y Aristóteles se basa en cierto sentido en aquellas primeras nociones morales —es decir, no es tanto que en su aproximación a Homero, Platón sea arcaizante, cuanto que en Homero ya hacían su aparición nociones morales esenciales en la construcción platónica—; Holway (1994, 564): "The story of Achilles' conflict with Agamemnon adumbrates Plato's account of Socrates' conflict with the Athenian *demos* and its leaders" ["La historia del conflicto de Aquiles con Agamenón anticipa el relato de Platón del conflicto de Sócrates con el pueblo (*demos*) ateniense y sus líderes"] —se trata del mismo punto de partida de esta investigación, pero para llegar a conclusiones opuestas por completo, pues el análisis del autor descarga la mayor responsabilidad de su ejecución en la propia insolencia (*húbris*) de Sócrates, 582: "If our analysis is correct, however, Plato's indictment of democracy is systematically distorted: it is not democratic leaders, but Socrates who rebels against legitimate authority" ["Sin embargo, si nuestro análisis es correcto, la acusación de Platón de la democracia está sistemáticamente distorsionada: no son los líderes democráticos, sino Sócrates quien se rebela contra la autoridad legítima"]—; Helleman (1995): documentado estudio de cómo en la época helenística la figura de Penélope se tomó como modelo de sabiduría y filosofía, frente a sus pretendientes, que simbolizaban las artes liberales, y, en su calidad de tejedora, cómo Penélope también alegorizó la actividad de "análisis" propia de la filosofía; Gill (1996): pormenorizado y

técnico estudio del yo (*self*) en la Antigua Grecia, entre Homero y Aristóteles, con el declarado propósito de ofrecer una lectura no subjetivista, ni dualista del agente psicológico y ético —se inscribe en la línea de Williams (1993) de recurrir al pensamiento griego con ojos de filósofo, no meramente de historiador, para encontrar allí propuestas alternativas a una comprensión moderna del yo; de particular interés es su análisis de las decisiones de Aquiles en la escena de la Embajada y de Odiseo en relación con su propio corazón y con las muchachas de la servidumbre, así como la subordinación a la razón de la parte irascible y concupiscente en la *República*—; Duvoisin (1997): ensayo elogioso del modo como Sócrates se relaciona con la figura de Odiseo, tanto en *República* 1.334a-b como en el *Hipias Menor* —aunque el autor indica los ámbitos semióticos a los que remiten las alusiones socráticas, el análisis no deja de ser demasiado rápido y unilateral para ser plausible, mucho menos convincente—; Buxton (1999): diecisiete autores toman posición frente a la noción corriente de "paso del mito al logos" como categoría apta para describir el desarrollo del pensamiento griego antiguo. Se destacan estas dos contribuciones: Buxton (1999a): el editor ofrece cuatro vías de cómo se ha querido superar la mentada dicotomía entre mito y logos: (1) pasar del observador al actor, es decir, pensar como los propios griegos; (2) entender la noción griega de razón como plural en sí misma; (3) explorar la lógica propia de los relatos míticos; (4) disolver dicha dicotomía en la medida en que proviene del propio pensamiento antropológico occidental; y Most (1999): sin renunciar a la distinción entre mito y logos, el autor explora la posibilidad de invertir las relaciones entre ambos, al menos en algunos contextos, de modo que el logos sea criticado por el mito; Ranasinghe (2001): a partir de una lectura del *Eutifrón*, el autor entiende que el pensamiento de Platón, si bien recurre a los dioses homéricos, los refina al cernirlos en el tamiz de la virtud; Stefanson (2001): con el recurso a Nietzsche, el autor se propone mostrar que no es ni definitiva ni infranqueable la brecha entre un hombre homérico volcado hacia la naturaleza y un hombre socrático volcado sobre sí mismo —interesante como ejemplo de los riesgos que hay que evitar al aproximarse tanto a Homero como a Platón, pues ni el hombre homérico carece de racionalidad y principios autónomos de decisión, ni el hombre socrático carece de deseos y de irascibilidad—; Collobert (2002): en once ensayos de gran calidad, autores de gran renombre se preguntan por el ejercicio de la filosofía en su relación con el pensamiento griego. Los colaboradores son Hans-Georg Gadamer, Yvon Lafrance, Jean Grondin, François Renaud, Julius Moravcsik, Catherine Collobert, Françoise Dastur, Gérard Guest, Lambros Couloubaritsis, Jean-François Mattéi y Marcel Conche. De ellos, se tuvieron en cuenta en particular las siguientes siete contribuciones: Lafrance (2002): un fino ensayo de hermenéutica que busca construir la pregunta central de toda interpretación, ilustrada en la anécdota de cuando Gadamer asistía a las clases de Heidegger sobre

Aristóteles: ¿Quién habla allí, Aristóteles o Heidegger?; Renaud (2002): el preguntar, comenzando por uno mismo, constituye el núcleo de la apropiación que Gadamer hace de los griegos; Collobert (2002a): fino ensayo que afronta la crudeza del pensamiento ahistórico analítico, respondiéndole en términos hermenéuticos: es imposible no estar involucrado con aquellos que nos antecedieron, nuestro propio lenguaje lleva su marca; Dastur (2002): en sentido fenomenológico, se impone siempre un comenzar de nuevo, por lo que el retorno a los griegos es un imperativo para todo filosofar; Guest (2002): en vena heideggeriana, es necesario pensar con los griegos, pues ellos fueron los primeros en pensar, e incluso el final de la filosofía apunta a su más alta posibilidad; Mattéi (2002): en un mundo que ha perdido todos sus referentes, su fuente originaria sigue viva; Conche (2002b): enfoque heideggeriano que toma como objeto del filosofar todo lo que se muestra y, siendo dicha actitud propia de la entraña del pensamiento griego, no se puede no filosofar con los griegos; Ford (2002): importante recorrido por los autores y textos que pueden considerarse como "críticos", esto es, que expresan un juicio frente a una obra poética, si bien el autor tiende a calcar categorías contemporáneas en su discusión de los antiguos, sobre todo en el siglo IV —el autor, de modo significativo, comienza su recorrido con la poesía yámbica, no con la *Odisea*, que es la propuesta de esta investigación; su apreciación de Platón es unilateral, prácticamente popperiana, pues sostiene que la posición del Ateniense, 209, "was not simply that old poetry is morally unsound and that all imitations are deceptive, but that human nature precludes the possibility that any nonphilosophical discourse can guide us to moral and scientific wisdom" ["no era simplemente que la poesía antigua es moralmente defectuosa y que todas las imitaciones son engañosas, sino que la naturaleza humana impide la posibilidad de que cualquier discurso no filosófico pueda conducirnos a la sabiduría moral y científica"], en una lectura que riñe abiertamente con Platón, que, por el contrario, sostiene una y otra vez la necesidad que tiene el ser humano de las mediaciones sensibles, entiéndase, poéticas, para elevarse al ámbito de lo inteligible—; Ford (2011): exposición resumida de su historia de la crítica, con un juicio sumario de la posición de Platón respecto de Homero, 482: "enchanting as Homer was, poets had no rational ground for most of what they said" ["si bien Homero era encantador, los poetas no tenían un fundamento racional para la mayor parte de lo que decían"]; Hammer (2002a): basándose en Ricoeur, el autor propone una lectura ética de la *Ilíada* donde la estima es una categoría decisiva en la comprensión que Aquiles tiene de sí mismo; Lampert (2002): cuidadosa interpretación del *Hipias Menor*, donde el autor asocia a Sócrates con Odiseo y propone la suplantación de Homero gracias a las mañas que Platón mismo ha aprendido de él —puede aprenderse muchísimo de los aspectos técnicos de este fino comentarista; lo que es menos seguro es que su posición interpretativa sea igual de certera, pues Platón no quiere

suplantar a Homero, mucho menos mediante maña—; Nagy (2002): enfatiza los aspectos homéricos de la poética de Platón; Planinc (2003): dado que en Platón poesía y filosofía son inextricables, se impone una lectura juiciosa de la primera para acceder a la segunda, se centra en el *Timeo* y en el *Fedro*; Howland (2004): interpreta la *República* como una épica filosófica modelada sobre la *Odisea*; Howland (2006): completa a Howland (2004) desde la perspectiva de la ausencia odiseica de hogar; Lévystone (2005): a partir de una lectura detenida del *Hipias Menor*, el autor entiende que Platón no solo defiende la figura de Odiseo, sino que su propio filosofar se configura a partir de él —de ser verdadera, esta tesis significaría el fin del pensamiento platónico, lo que sería la victoria más importante del mañoso Odiseo—; Purves (2006): sutil lectura de la caída de los combatientes que mueren en la *Ilíada* como caída en el tiempo propiamente humano —se trata de otra instancia de interpretación filosófica de los poemas—; Snell (2007): texto clásico que sostiene que el hombre homérico carece de fondo, por lo que no puede tomar auténticas decisiones morales —influyente durante muchos decenios, la opinión de Snell parece hoy definitivamente refutada por estudios más precisos de la antropología homérica, como los de Williams (1993) y Gill (1996); Nagy (2009): explica de modo pormenorizado el papel de Platón en el afianzamiento ateniense de los poemas homéricos; Wians (2009): importante conjunto de doce ensayos sobre las relaciones entre filosofía y literatura griega antigua, en concreto, Homero y la tragedia. Para el tema son relevantes los siguientes cinco estudios: Cherubin (2009): la autora recurre a los poemas homéricos como primera etapa de su investigación sobre el significado de *alé̱theia*, verdad, noción que abrirá el paso de la poesía a la filosofía en Parménides; Collobert (2009): la autora traza finas distinciones sobre lo que significa una interpretación filosófica de Homero antes de ofrecer la suya propia, que se basa en una comprensión de la concepción homérica de poesía imbricada en los poemas; Miller Jr. (2009): el autor discute nociones centrales de la psicología filosófica homérica, la identidad personal, la responsabilidad y el azar, la vida y el destino; Naddaf (2009): detallada y compleja exposición de las intrincadas relaciones que se dieron entre la alegoresis y la filosofía preplatónica, donde la primera llegó a oscurecer a la segunda; Wians (2009a): "Logos y muthos" describe el propósito de leer un texto literario con ojos filosóficos, no de superar la conocida oposición; Wilson (2009): extensa tesis doctoral que se compone de dos grandes partes: en la primera se indaga, de la mano de Vico, en qué medida podría considerarse a Homero como filósofo, con el resultado de que es una especie de presocrático a quien Platón quiere remplazar como educador de Grecia; en la segunda se examinan temas particulares que conforman la imagen metafísica de Homero sobre los particulares concretos y cómo dicha metafísica imaginativa fue asumida en el pensamiento de Platón y de Aristóteles; Adams (2010): una cuidadosa lectura del *Hipias Menor*, con el

resultado de que el mañoso no es Sócrates, sino Hipias —lo cual prueba que no todos los estudiosos se pliegan a la mañosa lectura de Sócrates como Odiseo—; IJsseling (2010): desde una perspectiva heideggeriana, se interpreta la guerra de Troya en su doble carácter de *éros* (amor) y de *éris* (disputa), ambivalencia que es consonante con la verdad y que alberga en su seno las mayores promesas, así como las mayores amenazas del ser; Jeremiah (2010): estudio técnico del desarrollo de los pronombres reflexivos desde Homero hasta Platón como índice del surgimiento de las nociones de identidad personal; Clay (2011): síntesis de la presencia de Homero en Platón; Hunter (2012): obra compleja que recorre, precisamente, la compleja corriente de la recepción literaria de Platón en la Antigüedad. El capítulo principal se dedica, por supuesto, a la variedad de respuestas que suscitó la crítica de la poesía y la expulsión de Homero en un autor tan poético y tan homérico como Platón —no es este un mero trabajo historiográfico, sino que en cada tema se encuentra expresado con claridad y lucidez el propio juicio del autor, que aquí no siempre se comparte, por ejemplo, interpretar la elección de Odiseo en el mito de Er como, 42, "a typically Platonic gesture" ["un gesto típicamente platónico"] o escuchar sin ironía la "acusación" de inutilidad que Sócrates le lanza a Homero, 55, si bien, valga insistir en ello, la obra alcanza unos máximos imprescindibles, como su estudio de las imágenes de la *República* (67-89), especialmente de la nave del Estado—; Schmidt (2012): concisa y precisa reflexión del sentido de la cita que, en su curso sobre Parménides, Heidegger hace de Homero, *Odisea* 8.83-95, como lugar primigenio de manifestación de la verdad, 54: "Heidegger findet in Homers proto-philosophischer Sprache ebenjenen Sinn für Wahrheit, für die Bewegtheit des Lebens. Diese Sprache und dieser Sinn unterscheiden Homer von den Philosophen; sie machen aus ihm einen Dichter" ["Heidegger encuentra en el lenguaje protofilosófico de Homero el mismo sentido para la verdad y para el movimiento de la vida. Este lenguaje y este sentido diferencian a Homero de los filósofos; ellos hacen de él un poeta"] —se agradece que se haga una lectura filosófica de Homero diferente de las usuales, que versan sobre la identidad personal, la teoría de la decisión, los compromisos morales—; Fagan (2013): en cinco de los seis capítulos que componen este libro, la autora pone un diálogo de Platón en relación con un poeta o un texto poético, así: el *Banquete* con la poesía erótica de Safo; *República* 3 con las sirenas de la *Odisea*, por el falso encanto de la música; *Leyes* 4 con los cíclopes de la *Odisea*, por el aislamiento de la comunidad política; el Sócrates de la *Apología* con Edipo, como figura délfica, desgraciada y condenada; el Sócrates del *Critón* con Aquiles de *Ilíada* 9 y Critón mismo con Tersites de *Ilíada* 2, el primero como héroe virtuoso indeclinable, el segundo como personaje innoble y abusivo —se destaca el espíritu de la obra de leer a Platón en diálogo con poetas, pero la mayoría de estas reflexiones son forzadas, contradictorias y se elaboran sin un contexto comprehensivo del pensamiento de Platón—; González (2013): se trata

del estudio más completo del arte de los rapsodas desde la formación de los poemas homéricos hasta Aristóteles, con detallados análisis de lo que ocurre en los *Diálogos* —se muestra contrario a la teoría de la composición escrita de los poemas homéricos—; Matthey (2014): en un detallado estudio, la autora concluye que en los *Diálogos* la figura heroica de la tradición queda desplazada por la de la divinización —imposible compartir aquí su interpretación platónica de una rígida escisión entre heroización y divinización, así como de una proscripción *en bloc* de las figuras homéricas en los mitos escatológicos, §53: "l'effacement, opéré dans la *République*, de la race des héros au profit de la race d'or, démonique, comme la relégation des figures homériques aux mythes eschatologiques, permet à Platon de définir un enjeu tout particulier pour l'homme : ne pas chercher à s'integrer à la constellation *heroïque* de la tradition, mais, selon la célèbre formule du *Théétète*, s'apparenter au dieu: (176b), chemin nouveau de divinisation" ["la supresión que se opera en la *República* de la raza de los héroes a favor de la raza de oro, demónica, así como el desplazamiento de las figuras homéricas a los mitos escatológicos, le permite a Platón determinar una cuestión particular para el hombre: no busca integrarlo a la constelación *heroica* de la tradición, sino, según la célebre formulación del *Teeteto* (176b), relacionarlo con el dios: nuevo camino de divinización"]—. De nuestro medio, véase Ariza (2009): lectura conjunta de *República* 2 y 3 con 10, para concluir que Platón no solo destierra contenidos, sino la forma poética misma correspondiente a la *mímesis*, lo que está en conformidad con su programa político totalitarista —la estrategia de una lectura conjunta y prácticamente inmediata de los libros 2-3 y 10 no deja de ser cuestionable, dada la determinación en cada caso de la *pólis* de que se trata—; von der Walde (2010): cuatro ensayos sobre la relación de Platón con los poetas Homero, Hesíodo y Píndaro. El segundo ensayo sobre Platón plantea, 49, "la hipótesis de que Homero sí era consciente de la diferencia entre verdad y mentira en la poesía y que, por tanto, sus mentiras no son verdaderas como pretende Platón" —la autora hace referencia a la *Odisea*, en una reflexión que los comentaristas suelen pasar por alto: no solo Odiseo sabe mentir, sino también el poeta autor de la *Odisea*—; Lozano-Vásquez (2014): la autora entiende que en *República* 10 no se admite ninguna función para la poesía trágica como canalizadora de las emociones, dadas las determinaciones, 73, "exacerbadamente cognitivas" que en este diálogo imperan respecto del ser humano; por el contrario, en *Leyes* 7 dicha poesía se acepta dentro del marco de una apreciación más completa del ser humano como sujeto a emociones, que la poesía contribuye a encauzar —la cuestión es si en la *República* se da efectivamente una "exacerbación racionalista", como la describe la autora—; Pájaro (2014): en *República* 3 hay un tipo de *mímesis* que no cae bajo la estricta prohibición de *República* 10; Pájaro y Suárez (2015): una primera parte donde se pasa revista a *Ion* y *República*, básicamente sobre la misma argumentación de

Pájaro (2014); una segunda parte dedicada a la presentación y valoración positiva de la poesía en el *Banquete* —no queda tan clara la unidad del texto, aunque cada parte por separado es de utilidad—; Castillo Merlo (2016): estudia la noción de *mímesis* a partir de *República* 10, con apoyo de *República* 2-3, con el resultado de que la crítica radical de Platón a la imitación se articula con la realización de su proyecto ético-político —el análisis discurre sobre líneas conocidas, quizás con la interesante variación de comenzar el estudio por el libro 10 y centrarlo allí—; Gómez Espíndola (2016): la prohibición que Platón hace de la poesía en *República* 2-3 es suave, mientras que la de *República* 10 es severa; esta distinción se argumenta, siguiendo a Tate, a partir de la correspondiente distinción de dos clases de *mímesis* en cada una de dichas partes de la obra —argumentación enérgica, centrada más en el libro 10, que en los libros 2-3; desarrolla, aclara y precisa líneas tradicionales de argumentación sobre la posición de Platón respecto de la poesía, llegando a la conclusión, un poco popperiana, de que para formar ciudadanos virtuosos y felices se requiere la construcción de un Estado totalitario—.

26. La justicia en Homero

Havelock (1978): con mucha astucia el autor presenta el desarrollo de la idea de justicia entre Homero y Platón como si se tratase de la salida del prisionero de la caverna al sol, es decir, en Platón se perfecciona aquello que en Homero apenas está sugerido. Para la idea de justicia en Homero, con bibliografía, véase Friedrich (2011): sintética y precisa exposición de la justicia en los poemas homéricos; Gagarin (2011): presentación de los aspectos principales de la noción de ley en los poemas homéricos.

27. La pintura en Platón

Para la pintura en Platón, véase Keuls (1974): los *Diálogos* muestran un amplio conocimiento de las técnicas de la pintura y de distintos pintores, sin que pueda identificarse ningún estilo particular que sea favorecido o denigrado. El rechazo de una forma de pintura que recurre a técnicas matemáticas tiene que ver más con su uso dentro de un canon educativo populista y no con la adopción de dichas técnicas; Keuls (1978): texto de referencia para la cuestión de la pintura en Platón. Comprende las siguientes partes: la doctrina de la mímesis; la pintura como alegoría del mundo fenoménico y como símbolo de la ficción; opiniones de Platón sobre otras de las bellas artes; la pintura griega en tiempos de Platón; artistas y temas críticos que se citan en los *Diálogos*; otra terminología técnica usada en los *Diálogos*; el caso de la creciente hostilidad de Platón hacia la pintura; Platón y Demócrito en relación con el arte; la escuela de pintura de Sición —en esta investigación es pertinente la referencia alegórica de la pintura a lo fenoménico y a las artes poéticas como modos de ficción—; Brecoulaki (2015): detallado

estudio histórico de la escuela de pintura de Sición y de las técnicas de la época que constituyen el fundamento de los juicios sobre la mímesis tanto de Platón como de Aristóteles. Para Homero y el arte, véase Snodgrass (2011): no hay que apresurarse a identificar motivos homéricos en obras plásticas de la antigua Grecia, hasta el siglo v, pues los artistas en general o desconocían a Homero o desestimaban tomarlo como objeto de representación —si la tesis del autor es correcta, ello querría decir que en Platón se encuentra una de las primeras instancias donde interactúan de un modo consciente las dos formas de arte, la plástica y la literaria—.

28. Homero y la tragedia

Murnaghan (2011): estudia la relación de Homero con la tragedia; Gerhards (2015, 65-204): ofrece un amplio y sugestivo análisis del carácter trágico de la *Ilíada* y su relación con el plan de Zeus —los brillantes análisis de este autor se construyen, empero, desde la comprensión de lo trágico de Aristóteles, no de Platón, autor que prácticamente no es mencionado—; Kretler (2019): presenta, en esta misma línea, una poderosa interpretación de la construcción en anillo de la *Poética* de Aristóteles, en cuyo centro se encuentra Homero. Esto significa que la poesía homérica mana como una fuente en la propia mitad de la poética aristotélica, desplazando en ella el lugar central que suele atribuírsele a la trama hacia el gesto y a la acción —si bien, en esta investigación no se ha seguido la propuesta anular de Whitman de un modo tan literal como lo hace la autora—; Most (2019): elabora un estudio sistemático de los pasajes de *República* 10 donde Platón identifica a Homero como un poeta trágico, busca entender en qué sentido se hace esa afirmación, por referencia, en particular, a las ideas de *República* 3, llegando a la conclusión de que hay una flagrante contradicción entre lo que se dice en los dos libros sobre la poesía de Homero. El autor ofrece, entonces, algunas posibles vías de solución, ninguna de ellas satisfactoria, para concluir en una falacia: “In the end, Plato’s claim that Homer was a tragic poet seems to be founded upon a simple logical error —if Socrates is a human and I am a human this does not prove that I am Socrates— and it remains ultimately mysterious” [En definitiva, la afirmación de Platón de que Homero es un poeta trágico parece fundarse en un simple error lógico —si Sócrates es humano y yo soy humano, esto no prueba que yo soy Sócrates— y, en últimas, sigue siendo misteriosa”] —con lo que este connotado intérprete termina, de algún modo, refutándose a sí mismo, al combinar en Platón la puerilidad de un sofisma con la profundidad de una tesis filosófica. Por supuesto, y tal como lo muestra su trivial ejemplo de lógica, las dificultades que plantea el libro 10 no podrán encontrar una vía de resolución mientras la figura de Sócrates siga considerándose como una mera instancia discursiva, sin peso dramatológico alguno—.

Bibliografía

I. Fuentes primarias

A. Homero

Se cita según estas traducciones:

Crespo, Emilio, trad. 1991. *Ilíada*. Madrid: Gredos.

Pabón, José Manuel, trad. 1982. *Odisea*. Madrid: Gredos.

Se han consultado los siguientes textos bilingües griego-español:

García Blanco, José y Luis M. Macía Aparicio, eds. (1991) 2014. *Ilíada*, vol. I: *Cantos I-III*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

— 1998. *Ilíada*, vol. II: *Cantos IV-IX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Macía Aparicio, Luis M., ed. 2009. *Ilíada*, vol. III: *Cantos X-XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Tirant Lo Blanch.

Macía Aparicio, Luis M. y Jesús de la Villa Polo, eds. 2013. *Ilíada*, vol. IV: *Cantos XVIII-XXIV*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Bonifaz, Rubén, trad. 2012. *Ilíada*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Pérez, F. Javier, trad. 2012. *Ilíada*. Madrid: Abada.

Tapia, Pedro C., trad. 2014. *Odisea*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Se han consultado así mismo las siguientes ediciones bilingües griego-inglés:

Kahane, Ahuvia y Martin Mueller, eds. *The Chicago Homer*. http://homer.library.northwestern.edu/

Murray, A. T. y W. F. Wyatt, eds. 1999. *Iliad*. Cambridge MA-Londres: Harvard University Press.

— y G. E. Dimock, eds. 1998. *Odyssey*. Cambridge MA-Londres: Harvard University Press.

West, Martin L., ed. 2003. *Homeric Hymns. Homeric Apocrypha. Lives of Homer*. Cambridge MA-Londres: Harvard University Press.

Se han consultado las ediciones de West de los dos poemas:

West, Martin L., ed. 1998. *Homerus,* Ilias, vol. I: *Cantos I-XII,* Múnich-Leipzig: K. G. Saur.

— 2000. *Homerus,* Ilias, vol. II: *Cantos XIII-XXIV*. Múnich-Leipzig: K. G. Saur.

— 2017. *Homerus,* Odyssea. Berlín-Boston: Walter de Gruyter.

B. Platón

República **se cita según la siguiente edición:**

Pabón, José Manuel y Manuel Fernández-Galiano, eds. (1949) 2006. *República*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

Para la ***República*** **se han consultado también los siguientes textos:**

Adam, James y D. A. Rees, eds. (1902) 1963. *The* Republic *of Plato*, vols. I y II. Cambridge: Cambridge University Press.

Bloom, Allan, trad. 1991. *The* Republic *of Plato*. Nueva York: Basic Books.

Caccia, Giovanni, trad. 2009. *Platone. Tutte le opere:* Repubblica. Roma: Newton Compton.

Eggers Lan, Conrado, trad. 1986. *Diálogos*, IV: *República*. Madrid: Gredos.

Emlyn-Jones, Chris y William Preddy, eds. 2013. *Republic*, vols. I y II. Cambridge MA-Londres: Harvard University Press.

Gómez Robledo, Antonio, trad. 2000. *La República*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Grube, G. M. A. y C. D. C. Reeve, trads. 1997. *Plato. Complete Works: Republic*. Indianápolis-Cambridge: Hackett.

Leroux, Georges, trad. 2004. *La République*. París: Flammarion.

Mariño, Rosa Ma., Salvador Mas y Fernando García, trads. 2009. *La República*. Madrid: Akal.

Sachs, Joe, trad. 2007. *Republic*. Newburyport MA: Focus Publishing.

Schleiermacher, Friedrich y Dietrich Kurz, eds. 2011. *Politeia (Der Staat)*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Shorey, Paul, ed. (1937) 1989. *Republic*, vols. I y II. Cambridge MA-Londres: Harvard University Press.

Slings, S. R., ed. 2003. *Platonis* Rempublicam. Oxford: Oxford University Press.

Vegetti, Mario, trad. 2007. *La Repubblica. Traduzione e commento*, vol. VII: *Libro X*. Nápoles: Bibliopolis.

Los restantes diálogos se citan según estas traducciones:

Apología se cita según:

García-Baró, Miguel, trad. 2005. *La defensa de Sócrates*. Salamanca: Sígueme.

Diálogos, I, 1981: *Apología*, *Critón*, *Eutifrón*, *Hipias Menor*, *Hipias Mayor*. Trad. J. Calonge; *Ion*, *Lisis*, *Cármides*. Trad. E. Lledó; *Laques*, *Protágoras*. Trad. C. García Gual. Madrid: Gredos.

Diálogos, II, 1983: *Gorgias*. Trad. J. Calonge; *Menéxeno*. Trad. E. Acosta; *Eutidemo*, *Menón*, Trad. F. J. Olivier; *Crátilo*. Trad. J. L. Calvo. Madrid: Gredos.

Diálogos, III, 1986: *Fedón*. Trad. C. García Gual; *Banquete*. Trad. M. Martínez Hernández; *Fedro*, E. Lledó. Madrid: Gredos.

Diálogos, V, 1988: *Parménides*, *Político*. Trad. M. I. Santa Cruz; *Teeteto*. Trad. A. Vallejo Campos; *Sofista*, Trad. N. L. Cordero. Madrid: Gredos.

Diálogos, VI, 1992: *Filebo*, M. Á. Durán; *Timeo*, *Critias*, Trad. F. Lisi. Madrid: Gredos.

Diálogos, VII, 1992: *Alcibíades Mayor*, *Alcibíades Menor*, *Hiparco*, *Minos*, *Los rivales*, *Téages*, *Clitofonte*, *Cartas*. Trad. J. Zaragoza. Madrid: Gredos.

Diálogos, VIII-IX, 1999: *Leyes*. Trad. F. Lisi. Madrid: Gredos.

Para estos diálogos se ha tenido en cuenta la edición canónica:

Burnet John, ed. 1905. *Platonis Opera*. Oxford: Oxford University Press.

C. Otras fuentes primarias

Hesíodo:

Most, Glenn W., ed. 2006. *Hesiod: Theogony. Works and Days. Testimonia*. Cambridge MA-Londres: Harvard University Press.

Pérez Jiménez, Aurelio y Alfonso Martínez Díez, trads. 2000. *Hesíodo: obras y fragmentos*. Madrid: Gredos.

Ciclo Épico:

West Martin, L., ed. 2003. *Greek Epic Fragments*. Cambridge MA-Londres: Harvard University Press.

Alcmán:

Campbell, David A., ed. 1988. *Greek Lyric II: Anacreon. Anacreontea. Choral Lyric from Olympus to Alcman*. Cambridge MA-Londres: Harvard University Press.

Rodríguez Adrados, Francisco, trad. 1980. *Lírica griega arcaica. Poemas corales y monódicos, 700-300 a. C.* Madrid: Gredos.

Jenófanes:

Gerber, Douglas E., ed. 1999. *Greek Elegiac Poetry: From the Seventh to the Fifth Centuries BC*. Cambridge MA-Londres: Harvard University Press.

Suárez de la Torre, Emilio, trad. 2002. *Antología de la lírica griega arcaica*. Madrid: Cátedra.

Herodoto:

Herodoto. 1998. *Los nueve libros de la Historia*. Trad. P. Bartolomé Pou. Madrid: Edaf.

Esquilo:

Esquilo. 2008. *Fragmentos y testimonios*. Trad. José María Lucas de Dios. Madrid: Gredos.

Mette, H.-J. 1959. *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos*. Berlín: Akademie-Verlag.

Sommerstein, Alan H., ed. 2008. *Aeschylus*, vol. III: *Fragments*. Cambridge MA-Londres: Harvard University Press.

Sófocles:

Sófocles. 1981. *Tragedias*. Trad. Assela Alamillo. Madrid: Gredos.

Lloyd-Jones, Hugh, ed. 2001, 2002. *Sophocles*, vol. I: *Ajax, Electra, Oedipus Tyrannus*; vol. II: *Antigone, Women of Trachis, Philoctetes, Oedipus at Colonus*. Cambridge MA-Londres: Harvard University Press.

Eurípides:

Eurípides. 1979. *Tragedias*. Trad. Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prado, vol. III: *Helena, Fenicias, Orestes, Ifigenia en Áulide, Bacantes, Reso*. Madrid: Gredos.

Kovacs, David., ed. 2002. *Euripides*, vol. V: *Helen, Phoenician Women, Orestes*. Cambridge MA-Londres: Harvard University Press.

Tucídides:

Tucídides. 2004. *Historia de la Guerra del Peloponeso*. Trad. Francisco Romero Cruz. Madrid: Cátedra.

Aristóteles:

Aristóteles. 1974. *Poética*. Trad. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.

— 1999. *Retórica*. Trad. Antonio Tovar. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

Apolodoro:

Apolodoro. 2004. *Biblioteca mitológica*. Trad. Julia García Moreno. Madrid: Alianza.

Longino:

"Longino". 1996. *Sobre lo sublime*. Trad. J. García López. Madrid: Gredos.

Máximo de Tiro:

Trapp, Michael B., ed. 1994. *Maximus Tyrius*, Dissertationes. Stuttgart-Leipzig: Teubner.

Máximo de Tiro. 2005. *Disertaciones filosóficas*. Trad. Juan Luis López Cruces, vol. I: I-XVII. Madrid: Gredos.

Máximo de Tiro. 2005. *Disertaciones filosóficas*. Trad. Javier Campos Daroca, vol. II: XVIII-XLI. Madrid: Gredos.

Leutsch, E. L. y F. G. Schneidewin, eds. 1839. *Corpus Paroemiographorum Graecorum*, T. I. Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht.

Leutsch E. L., ed. 1851. *Corpus Paroemiographorum Graecorum*, T. II. Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht.

Kant, Immanuel. 2009. *Crítica de la razón pura*. Trad. Mario Caimi. México: Fondo de Cultura Económica-Universidad Autónoma Metropolitana-Universidad Nacional Autónoma de México.

II. Fuentes secundarias

Adams, Don. 2010. “Socrates *Polutropos*?”. *Apeiron* 43: 33-61.

Ahbel-Rappe, Sara. 2009. *Socrates. A Guide for the Perplexed*. Londres-Nueva York: Continuum.

— y Rachana Kamtekar, eds. 2006. *A Companion to Socrates*. Lanham MA: Blackwell.

Ahl, Frederick y Hanna M. Roisman. 1996. *The* Odyssey *Re-Formed*. Ithaca NY-Londres: Cornell University Press.

Alden, Maureen. 2011. “Shield of Achilles”. En Finkelberg, 793-796.

Alican, Necip Friki. 2012. *Rethinking Plato: A Cartesian Quest for the Real Plato*. Ámsterdam-Nueva York: Rodopi.

Altman, William H. F. 2010a. “Review of Catherine Zuckert’s, *Plato’s Philosophers*”. *Polis* 27: 147-150.

— 2010b. “The Reading Order of Plato’s Dialogues”. *Phoenix* 64: 18-51.

— 2011a. “Coming Home to the *Iliad*”. 13th Annual Comparative Literature Conference, University of South Carolina, Columbia.

— 2011b. “Reading Order and Authenticity: The Place of *Theages* and *Cleitophon* in Platonic Pedagogy”. *Plato* 11: 1-50.

— 2012. *Plato the Teacher. The Crisis of the* Republic. Lanham MA: Lexington Books.

— 2016a. *The Guardians in Action. Plato the Teacher and the Post-*Republic *Dialogues from* Timaeus *to* Theaetetus. Lanham MA: Lexington Books.

— 2016b. *The Guardians on Trial. The Reading Order of Plato's Dialogues from* Euthyphro *to* Phaedo. Lanham MA: Lexington Books.

Andersen, Øivind y Dag T.T. Haug, eds. 2012. *Relative Chronology in Early Greek Epic Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ariza, Sergio. 2009. "Desterrando formas poéticas en la *República* de Platón". *Revista de Estudios Sociales* 34: 13-23.

Arndt, Andreas y Jörg Dierken, eds. 2016. *Friedrich Schleiermachers Hermeneutik. Interpretationen und Perspektiven*. Berlín-Boston: De Gruyter.

Ast, Friedrich. 1835. *Lexicon Platonicum sive Vocum Platonicarum*, vol. I. Leipzig: Weidmann.

Auerbach, Erich. (1942) 2011. "La cicatriz de Ulises". En *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. I. Villanueva y E. Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica, 9-30.

Ausland, Hayden W. 1997. "On Reading Plato Mimetically". *The American Journal of Philology* 118: 371-416.

Bacon, Helen H. 2001. "Plato and the Greek Literary Tradition". *Transactions of the American Philological Association (1974-)* 131: 341-352.

Bakker, Egbert J. 2011. "Time". En Finkelberg, 877-879.

Bardollet, Louis. 1997. *Les mythes, les dieux et l'homme. Essai sur la poésie homérique*. París: Les Belles Lettres.

Barker, Elton T. E. y Joel P. Christensen. 2016. "Odysseus's Nostos and the *Odyssey*'s Nostoi: Rivalry within the Epic Cycle". *Philologia Antiqua* 7: 85-110.

Barney, Rachel. 2010. "Platonic Ring-Composition and *Republic* X". En Mark L. McPherran, ed. *Plato's Republic. A Critical Guide*, Cambridge: Cambridge University Press, 32-51.

Beck, Deborah. 2012. *Speech Presentation in Homeric Epic*. Austin: University of Texas Press.

Becker, Andrew Sprague. 1995. *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*. Lanham MD: Rowman & Littlefield.

Belfiore, Elizabeth. 1984. "A Theory of Imitation in Plato's *Republic*". *Transactions of the American Philological Association* 114: 121-146.

Bell, Jeremy y Michael Naas, eds. 2015. *Plato's Animals. Gadflies, Horses, Swans, and Other Philosophical Beasts*. Bloomington-Indianápolis: Indiana University Press.

Benardete, Seth. 1963. "Some Misquotations of Homer in Plato". *Phronesis* 8: 173-178.

— (1985) 2005. *Achilles and Hector. The Homeric Hero*. South Bend IN: St. Augustine's Press.

— 1997. *The Bow and the Lyre. A Platonic Reading of the* Odyssey. Lanham MD: Rowman & Littlefield.

Benitez, Rick y Keping Wang, eds. 2016. *Reflections on Plato's Poetics. Essays from Beijing*. Berrima NSW (Australia): Academic Printing & Publishing.

Benson, Hugh H., ed. 2006. *A Companion to Plato*. Malden MA: Blackwell.

Bergren, Anne. 2008. *Weaving Truth. Essays on Language and the Female in Greek Thought*. Washington, D. C.: Center for Hellenic Studies, Trustees for Harvard University.

Blondell, Ruby. 2003. *The Play of Character in Plato's Dialogues*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bloom, Harold, ed. 2007. *Homer. Updated edition*. Nueva York: Chelsea House.

Bocchetti, Carla. *El espejo de las musas: el arte de la descripción en la* Ilíada *y la* Odisea. 2006. Santiago: Centro de Estudios Bizantinos y Neohelénicos, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.

Bowie, A. M. 2016. "Plato, Homer and the Poetics of Politeness". En Benitez y Wang, 85-96.

Boys-Stones, G. R y J. H. Haubold, eds. 2010. *Plato and Hesiod*. Oxford: Oxford University Press.

Brandwood, Leonard. 1990. *The Chronology of Plato's Dialogues*. Cambridge: Cambridge University Press.

Brann, Eva. 2004. *The Music of the Republic. Essays on Socrates' Conversations and Plato's Writings*. Filadelfia, Paul Dry Books.

— 2015. *La música de la* República. *Ensayos sobre las conversaciones de Sócrates y los escritos de Platón*. Trads. A. Lastra, D. Martín y C. Rodríguez. Valencia: PUV.

Brecoulaki, Hariclia. 2015. "Greek Painting and the Challenge of Mimesis". En Pierre Destrée y Penelope Murray, eds. *A Companion to Ancient Aesthetics*. Malden MA-Oxford: John Wiley & Sons, 218-236.

Brisson, Luc. 2017. *Platon. L'écrivain qui inventa la philosophie*. París: Cerf.

Brownson, Carleton Lewis. 1920. *Plato's Studies and Criticisms of the Poets*. Boston: Richard G. Badger.

Buchan, Mark. 2004. *The Limits of Heroism. Homer and the Ethics of Reading*. Ann Arbor MI: The University of Michigan Press.

Bullynck, Maarten. 2006. "ápeíron-Archimedes und die Grenzwerte des griechischen Alphabets". En Ernst y Kittler, 199-214.

Burgess, Jonathan S. 2001. *The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*. Baltimore-Londres: The Johns Hopkins University Press.

— 2011. "Cycle, Epic". En Finkelberg, 184-186.

Burns, Timothy W. 2015. "Philosophy and Poetry: A New Look at an Old Quarrel". *American Political Science Review* 109: 326-338.

Burnyeat, Myles. 1997. *Culture and Society in Plato's Republic*. Cambridge MA: The Tanner Lectures, Harvard University.

— y Michael Frede. 2015. *The Pseudo-Platonic Seventh Letter*, ed. Dominic Scott. Oxford: Oxford University Press.

Bussanich, John y Nicholas D. Smith, eds. 2013. *The Bloomsbury Companion to Socrates*. Londres-Nueva York: Bloomsbury.

Buxton, Richard, ed. 1999. *From Myth to Reason? Studies in the Development of Greek Thought*. Oxford: Oxford University Press.

— 1999a. "Introduction". En Buxton, 1-21.

Cairns, Douglas L., ed. 2001. *Oxford Readings in Homer's* Iliad. Oxford: Oxford University Press.

Capra, Andrea. 2015. *Plato's Four Muses. The* Phaedrus *and the Poetics of Philosophy*. Washington, D. C.: Center for Hellenic Studies, Trustees for Harvard University.

Carlier, Pierre. 2005. *Homero*. Trad. Alfredo Iglesias. Madrid: Akal.

Castillo Merlo, Mariana. 2016. "A través del espejo y lo que Platón encontró allí: mímesis entre lógos y alétheia". *Praxis Filosófica* N. S. (42): 33-58.

Cherubin, Rose. 2009. "Aletheia from Poetry into Philosophy: Homer to Parmenides". En Wians, 51-72.

Choza, Jacinto y Pilar Choza. 1996. *Ulises, un arquetipo de la existencia humana*. Barcelona: Ariel.

Chroust, Anton-Hermann. 1973. *Aristotle: New Light on His Life and on Some of His Lost Works*, vol. 2. Londres-Nueva York: Routledge.

Clay, Diskin. 1972. "Socrates' Mulishness and Heroism". *Phronesis* 17: 53-60.

— 2000. *Platonic Questions. Dialogues with the Silent Philosopher*. The University Park PA: Pennsylvania State University Press.

— 2011. "Plato and Homer". En Finkelberg, 672-675.

Clay, Jenny Strauss. 2011. "Heroic Age". En Finkelberg, 351-353.

Cohn, Dorrit. 2001."Does Socrates Speak for Plato? Reflections on an Open Question". *New Literary History* 32: 485-500.

Collins, Derek. 1998. *Immortal Armor. The Concept of Alkē in Archaic Greek Poetry*. Lanham MD-Oxford: Rowman y Littlefield.

Cohen, Beth, ed. 1995. *The Distaff Side. Representing the Female in Homer's* Odyssey. Oxford: Oxford University Press.

Collobert, Catherine, ed. 2002. *L'Avenir de la philosophie est-il-grec?* Montreal: Éditions Fides.

— 2002a. "Penser avec les Grecs ou la tâche d'une philosophie à venir". En Collobert, 115-131.

— 2009. "Philosophical Readings of Homer: Ancient and Contemporary Insights". En Wians, 133-157.

— 2011. *Parier sur le temps. La quête héroïque d'immortalité dans l'épopée homérique*. París: Les Belles Lettres.

— 2016. "Interpreting Poetry with Socrates: Playing with Meanings". En Benitez y Wang, 65-84.

Compton, Todd. 1990. "The Trial of the Satirist: Poetic *Vitae* (Aesop, Archilochus, Homer) as Background for Plato's *Apology*". *The American Journal of Philology* 111: 330-347.

Conche, Marcel. 2002a. *Essais sur Homère*. París: Presses Universitaires de France.

— 2002b. "Le retour de la philosophie à son essence grecque". En Collobert, 217-227.

Cook, Erwin F. 1995. *The* Odyssey *in Athens. Myths of Cultural Origins*. Ithaca NY-Londres: Cornell University Press.

Cooper, John M. 1997. "Introduction". En John M. Cooper, ed. *Plato. Complete Works*. Indianápolis: Hackett, 7-25.

Corlett, J. Angelo. 2005. *Interpreting Plato's Dialogues*. Las Vegas: Parmenides Publishing.

Cornelli, Gabriele, ed. 2016. *Plato's Styles and Characters. Between Literature and Philosophy*. Berlín-Boston: De Gruyter.

Crotty, Kevin. 2009. *The Philosopher's Song. The Poets' Influence on Plato*. Lanham MD: Lexington Books.

Currie, Bruno. 2016. *Homer's Allusive Art*. Oxford: Oxford University Press.

Da Rocha Pereira, Maria Helena. 2014. *Estudos sobre a Grécia antiga. Artigos*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian y Universidade de Coimbra.

Dastur, Françoise. 2002. "La pensée à venir: une phénomenologie de l'inapparent". En Collobert, 135-148.

Davies, Malcolm. (1989) 2009. *The Greek Epic Cycle*. Londres: Bristol Classical Press.

— 2016. *The Aethiopis: Neo-Neoanalysis Reanalyzed*. Washington, D. C.: Center for Hellenic Studies, Trustees for Harvard University.

Deforge, Bernard. 2004. *Eschyle. Poète cosmique*. París: Les Belles Lettres.

De Jong, Irene. (2001) 2004. *A Narratological Commentary on the* Odyssey. Cambridge: Cambridge University Press.

— ed. 2009. *Homer. Critical Assessments*, 4 vols. Londres-Nueva York: Routledge.

— 2011a. "Homer and Narratology". En Morris y Powell, 305-325.

— 2011b. "Narrative". En Finkelberg, 554-556.

Destrée, Pierre y Fritz-Gregor Herrmann, eds. 2011. *Plato and the Poets*. Leiden-Boston: Brill.

Detienne, Marcel. 2004. *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*. Trad. J. J. Herrera. México: Sexto Piso.

Dimock, George E. 1989. *The Unity of the* Odyssey. Amherst MA: University of Massachusetts Press.

Dougherty, Carol. 2001. *The Raft of Odysseus. The Ethnographic Imagination of Homer's* Odyssey. Oxford: Oxford University Press.

Douglas, Mary. 2007. *Thinking in Circles. An Essay on Ring Composition*. New Haven CT-Londres: Yale University Press.

Dova, Stamatia. 2012. *Greek Heroes in and out of hades*. Lanham MD: Lexington Books.

Duncan, Thomas Shearer. 1945. "Plato and Poetry". *The Classical Journal* 40: 481-494.

Duvoisin, Jacques Antoine. 1997. "Plato's philosophical appropriation of the figure of Odysseus". *The European Legacy: Toward New Paradigms* 2: 338-343.

Edelstein, Ludwig. 1962. "Platonic Anonymity". *The American Journal of Philology* 83 (1): 1-22.

Edmonds, Radcliffe G. 2011. "Afterlife". En Finkelberg, 11-14.

Edwards, Mark W. 1987. *Homer. Poet of the* Iliad. Baltimore-Londres: The Johns Hopkins University Press.

— 2011. "Neoanalysis". En Finkelberg, 566-567.

Eisner, Robert. 1982. "Socrates as Hero". *Philosophy and Literature* 6: 106-118.

Elias, Julius. 1984. *Plato's Defence of Poetry*. Londres: McMillan.

Emlyn-Jones, Chris. 1986. "True and Lying Tales in the *Odyssey*". *Greece & Rome* 33: 1-10.

Erler, Michael. 2007. *Platon*. En Helmut Holzhey, ed. *Grundriss der Geschichte der Philosophie (Ueberweg)*: *Die Philosophie der Antike*, vol. 2/2., Basilea: Schwabe.

— 2013. "Plasma und Historie: Platon über die Poetizität seiner Dialoge". En Erler y Heßler, 59-83.

— y Jan Erik Heßler, eds. 2013. *Argument und Literarische Form in Antiker Philosophie*. Berlín-Boston: De Gruyter.

Ernst, Wolfgang y Friedrich Kittler, eds. 2006. *Die Geburt des Vokalalphabets aus dem Geist der Poesie. Schrift, Zahl und Ton in Medienverbund*. Múnich: Wilhelm Fink Verlag.

Faedda, Alessio. 2017. "Le citazioni omeriche in Platone: effetti della tradizione orale o intenzionali adattamenti?". En Andrea Muni, ed. *Platone nel pensiero moderno e contemporaneo*, vol. X. Villasanta: Limina Mentis, 23-43.

Fagan, Patricia. 2013. *Plato and Tradition. The Poetic and Cultural Context of Philosophy*. Evanston IL: Northwestern University Press.

Fantuzzi, Marco y Christos Tsagalis, eds. 2015. *The Greek Epic Cycle and its Ancient Reception. A Companion*. Cambridge: Cambridge University Press.

— 2015a. "Introduction: *Kyklos*, the Epic Cycle and Cyclic Poetry". En Fantuzzi y Tsagalis, 1-40.

Fendt, Gene y David Rozema. 1998. *Platonic Errors. Plato, a Kind of Poet*. Westport CT: Grenwood.

Fernández-Galiano, Manuel. 1984a. "La 'traditio' homérica". En Gil, 89-155.

— 1984b. "El marco histórico de la epopeya". En Gil, 197-234.

Ferrari, G. R. F. 1989. "Plato and poetry". En Kennedy, 92-148.

Fine, Gail, ed. 2008. *The Oxford Handbook of Plato*. Oxford: Oxford University Press.

Finkelberg, Margalit. 2007. "Homer as a Foundation Text". En Bloom, 169-188.

— 2015. "Meta-Cyclic epic and Homeric poetry". En Fantuzzi y Tsagalis, 126-138.

— ed. 2011. *The Homer Encyclopedia*, vols. I-III. Malden MA-Oxford: Wiley-Blackwell.

— 2011a. "Speeches". En Finkelberg, 819-820.

Finley, M. I. (1954) 1982. *The World of Odysseus*. Nueva York: The New York Review of Books.

Flórez, Alfonso. 2011a. "*Kosmos* y *polis* en el Escudo de Aquiles". *Universitas Philosophica* 56: 23-59.

— 2011b. "La forma del diálogo y la forma de la filosofía en Platón". *Franciscanum* 53: 369-398.

— 2016. "'Los dos veces siete': Baquílides y el *Fedón* de Platón". *Universitas Philosophica* 67: 53-72.

— 2017. "Efímeros. La dicha del ser humano en Píndaro y Platón". *Pensamiento* 73: 853-877.

Foley, John, ed. 2005. *A Companion to Ancient Epic*. Malden MA-Oxford: Blackwell.

Ford, Andrew L. (1992) 1994. *Homer. The Poetry of the Past*. Ithaca NY-Londres: Cornell University Press.

— 2002. *The Origins of Criticism. Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*. Princeton-Oxford: Princeton University Press.

— 2011. "Literary Criticism, Early Period". En Finkelberg, 479-483.

Fowler, Robert, ed. 2004. *The Cambridge Companion to Homer*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fränkel, Hermann. (1962) 1993. *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica*. Trad. R. Sánchez. Madrid: Visor.

Friedländer, Paul. 2004. *Platone*. Trad. A. Le Moli. Milán: Bompiani.

Friedrich, Paul y James Redfield. 1978. "Speech as a Personality Symbol: The Case of Achilles". *Language* 54: 263-288.

Friedrich, Rainer. 2011. "Justice". En Finkelberg, 427-428.

Gadamer, Hans-Georg. (1934) 1985. "Plato und die Dichter". *Gesammelte Werke*, vol. 5. Tubinga: Mohr Siebeck, 187-211.

— 1991. "Platón y los poetas", trad. J. M. Mejía. *Estudios de Filosofía* 3: 87-108.

Gagarin, Michael. 2011. "Law". En Finkelberg, 468-470.
Gainsford, Peter. 2011. "Recognition-Scene". En Finkelberg, 733-735.
Gantz, Timothy. 1993. *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*. Baltimore-Londres: The Johns Hopkins University Press.
Gemoll, Albert. 1880. "Das Verhältniss des Zehnten Buchs der Ilias zur Odyssee". *Hermes* 15: 557-565.
— 1883a. "Die Beziehungen zwischen Ilias und Odyssee". *Hermes* 18: 34-96.
— 1883b. "Zur Dolonie". *Hermes* 18: 308-311.
Gera, Deborah L. 2011. "Language in Homer". En Finkelberg, 464-466.
Gerhards, Meik. 2015. *Homer und die Bibel. Studien zur Interpretation der Ilias und ausgewählter alttestamentalicher Texte*. Neukirchen-Vluyn: Neukirchener Verlagsgesellschaft.
Gil, Luis, ed. 1984. *Introducción a Homero*, vols. I y II. Barcelona: Editorial Labor.
— 1984a. "Lengua y metro". En Gil, 157-195.
— 1984b. "El individuo y su marco social". En Gil, 355-487.
Gilbert, Allan. 1939. "Did Plato Banish the Poets or the Critics?". *Studies in Philology* 36: 1-19.
Gill, Christopher. 1996. *Personality in Greek Epic, Tragedy, and Philosophy. The Self in Dialogue*. Oxford: Oxford University Press.

Giuliano, Fabio Massimo. 2005. *Platone e la poesia. Teoria della composizione e prassi della ricezione*. Sankt Augustin: Academia.
Goldhill, Simon. 2002. *The Invention of Prose*. Oxford: Oxford University Press.
Gómez Espíndola, Laura Liliana. 2016. "Plato on the Political Role of Poetry. The Expulsion of the Traditional Poets and the Reform of Poetry". *Praxis Filosófica*, n. s., 43: 37-56.
Gonzalez, Francisco J., ed. 1995. *The Third Way. New Directions in Platonic Studies*. Lanham MD: Rowman & Littlefield Publishers.
— 2012. "Combating Oblivion: The Myth of Er as Both Philosophy's Challenge and Inspiration". En Catherine Collobert, Pierre Destrée y Francisco J. González, eds. *Plato and Myth. Studies on the Use and Status of Platonic Myths*. Leiden-Boston: Brill, 259-278.
González, José M. 2013. *The Epic Rhapsode and His Craft. Homeric Performance in a Diachronic Perspective*. Washington, D. C.: Center for Hellenic Studies, Trustees for Harvard University.
Goold, G. P. 1960. "Homer and the Alphabet". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 91: 272-291.
Gotshalk, Richard. 2007. "The Homeric Transformation of Bardic Poetry". En Bloom, 121-147.
Greene, William Chase. 1918. "Plato's View of Poetry". *Harvard Studies in Classical Philology* 29: 1-75.

Grethlein, Jonas. 2006. *Das Geschichtsbild der Ilias. Eine Untersuchung aus phänomenologischer und narratologischer Perspektive*. Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht.

Griffin, Jasper. (1980) 1983. *Homer on Life and Death*. Oxford: Oxford University Press.

—1984 (1980). *Homero*. Trad. Antonio Guzmán Guerra. Madrid: Alianza.

— 1986. "Homeric Words and Speakers". *Journal of Hellenic Studies* 106: 36-57.

— 2001. "The Epic Cycle and the Uniqueness of Homer". En Cairns, 365-384.

— (1987) 2004. *Homer: The* Odyssey. Cambridge: Cambridge University Press.

— 2011. "Death". En Finkelberg, 198-199.

Griswold Jr., Charles L., ed. 2002. *Platonic Writings, Platonic Readings*. The University Park PA: Pennsylvania State University Press.

Groen van Prinsterer, Guillaume. 1823. *Prosopografia Platonica*. Leiden: Hazenberg.

Grote, George. 1885. *Plato, and the Other Companions of Sokrates*, vol. I. Londres: John Murray.

Guest, Gérard. 2002. "'Au-delà du grec et plus outré…'. L'égard aux Grecs et l'avenir de la pensée". En Collobert, 149-168.

Gulley, Norman. 1977. "Plato on Poetry". *Greece & Rome* 24: 154-169.

Guthrie, W. K. C. 1990. *Historia de la filosofía griega, vol. IV: Platón: el hombre y sus diálogos. Primera época*, trad. Á. Vallejo y A. Medina. Madrid: Gredos.

— 1992. *Historia de la filosofía griega, vol. V: Platón: segunda época y la Academia*, trad. A. Medina. Madrid: Gredos.

Haft, Adele J. 1984. "Odysseus, Idomeneus and Meriones: The Cretan Lies of *Odyssey* 13-19". *The Classical Journal* 79: 289-306.

Halliwell, Stephen. 2000. "The Subjection of Muthos to Logos: Plato's Citations of the Poets". *The Classical Quarterly* 50: 94-112.

— 2002. *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton-Oxford: Princeton University Press.

— 2011. "Antidotes and Incantations: Is There a Cure for Poetry in Plato's *Republic*?". En Destrée y Herrmann, 241-266.

— 2016. "Plato, Poetry and the Problems of Hermeneutics". En Benitez y Wang, 39-54.

Hammer, Dean. 2002a. "The *Iliad* as Ethical Thinking. Politics, Pity, and the Operation of Esteem". *Arethusa* 35: 203-235.

— 2002b. *The* Iliad *as Politics. The Performance of Political Thought*. Norman: University of Oklahoma Press.

Harbsmeier, Martin. 2013. "Glaukon am Scheideweg. Zur kritischen Verarbeitung eines literarischen Motivs in Platons *Politeia*". En Erler y Heßler, 85-106.

Havelock, Eric A. 1958. "Parmenides and Odysseus". *Harvard Studies in Classical Philology* 63: 133-143.
— (1963) 1994. *Prefacio a Platón*. Trad. R. Buenaventura. Madrid: Visor.
— 1978. *The Greek Concept of Justice. From its Shadow in Homer to its Substance in Plato*. Cambridge MA-Londres: Harvard University Press.
— (1992) 2008. *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Trad. A. Alegre Gorri. Barcelona: Paidós.
Heath, Malcolm (2013). *Ancient Philosophical Poetics*. Cambridge-Nueva York: Cambridge University Press.
Heiden, Bruce. 2011a. "18th Century Scholarship". En Finkelberg, 771-773.
— 2011b. "19th Century Scholarship". En Finkelberg, 773-774.
— 2011c. "20th Century Scolarship". En Finkelberg, 774-776.
Helleman, W. E. 1995. "Penelope as Lady Philosophy". *Phoenix* 49: 283-302.
Heubeck, Alfred. 1954. *Der Odyssee-Dichter und die Ilias*. Erlangen: Palm y Enke.
— Stephanie West y J. B. Hainsworth, eds. 1988. *A Commentary on Homer's* Odyssey, vol. I: *Books I-VIII*. Oxford: Oxford University Press.
— y Arie Hoekstra, eds. 1989. *A Commentary on Homer's* Odyssey, vol. II: *Books IX-XVI*. Oxford: Oxford University Press.
— Joseph Russo y Manuel Fernandez-Galiano, eds. 1992. *A Commentary on Homer's* Odyssey, vol. III: *Books XVII-XXIV*. Oxford: Oxford University Press.

Hexter, Ralph. 1993. *A Guide to the* Odyssey. Nueva York: Vintage Books.
Hoerber, Robert G. 1962. "Lesser Hippias". *Phronesis* 7: 121-131.
Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno. (1947) 1998. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Trad. J. J. Sánchez. Madrid: Trotta.
Horn, Christoph, Jörn Müller y Joachim Söder. 2009. *Platon-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler.
Howes, George Edwin. 1895. "Homeric Quotations in Plato and Aristotle". *Harvard Studies in Classical Philology* 6: 153-237.
Holway, Richard. 1994. "Achilles, Socrates, and Democracy". *Political Theory* 22: 561-590.
Howland, Jacob. 1991. "Re-Reading Plato: The Problem of Platonic Chronology". *Phoenix* 45 (3): 189-214.
— 1998. *The Paradox of Political Philosophy. Socrates' Philosophic Trial*. Lanham MD: Rowman & Littlefield.
— 2004. *The* Republic. *The Odyssey of Philosophy*. Filadelfia: Paul Dry Books.
— 2006. "The Mythology of Philosophy: Plato's *Republic* and the Odyssey of the Soul". *Interpretation* 33: 219-241.
— 2008. "Plato's 'Apology' as Tragedy". *The Review of Politics* 70: 519-546.

Hunter, Richard. 2012. *Plato and the Traditions of Ancient Literature. The Silent Stream*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hyland, Drew A. 1995. *Finitude and Transcendence in the Platonic Dialogues*. Albany NY: State University of New York Press.

IJsseling, Samuel. 2010. “Eros and Eris: The Trojan War and Heidegger on the Essence of Truth”. En Paul van Tongeren, Paul Sars, Chris Bremmers y Koen Boey, eds. *Eros and Eris. Contributions to a Hermeneutical Phenomenology. Liber Amicorum for Adrian Peperzak*. Dordrecht-Boston-Londres: Kluwer, 1-10.

Jaeger, Werner. 2001. *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Trads. J. Xirau y W. Roces. México: Fondo de Cultura Económica.

Janaway, Christopher. 1995. *Images of Excellence. Plato’s Critique of the Arts*. Oxford: Oxford University Press.

Janko, Richard. 1998. “The Homeric Poems as Oral Dictated Texts”. *The Classical Quarterly* 48: 1-13.

Jeremiah, Edward. 2010. *The Emergence of Reflexivity in Greek Language and Thought: From Homer to Plato and Beyond*, Ph. D. Dissertation, University of Melbourne.

Judet de La Combe, Pierre. 2017. *Homère*. París: Gallimard.

Kahane, Ahuvia. 2012. *Homer. A Guide for the Perplexed*. Bloomsbury: Londres-Nueva York.

Kahn, Charles H. 1996. *Plato and the Socratic Dialogue. The Philosophical Use of a Literary Form*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kanavou, Nikoletta 2015. *The Names of Homeric Heroes. Problems and Interpretations*. Berlín-Boston: De Gruyter.

Kennedy, George A., ed. 1989. *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 1: *Classical Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press.

— 1989a. “Language and meaning in Archaic and Classical Greece”. En Kennedy, 78-91.

Keuls, Eva. 1974. “Plato on Painting”. *The American Journal of Philology* 95: 100-127.

— 1978. *Plato and Greek Painting*. Leiden: Brill.

King, Bruce M. y Lillian Doherty, eds. 2019. *Thinking the Greeks. A Volume in Honour of James M. Redfield*. Londres-Nueva York: Routledge.

Kirk, G. S. 1962. *The Songs of Homer*. Cambridge: Cambridge University Press.

— ed. 1985. *The* Iliad: *A Commentary*, vol. I: *Books 1-4*. Cambridge: Cambridge University Press.

— ed. 1990. *The* Iliad: *A Commentary*, vol. II: *Books 5-8*. Cambridge: Cambridge University Press.

— y Bryan Hainsworth, eds. 1993. *The* Iliad: *A Commentary*, vol. III: *Books 9-12*. Cambridge: Cambridge University Press.
— y Richard Janko, eds. 1994. *The* Iliad: *A Commentary*, vol. IV: *Books 13-16*. Cambridge: Cambridge University Press.
— y Mark W. Edwards, eds. 1991. *The* Iliad: *A Commentary*, vol. V: *Books 17-20*. Cambridge: Cambridge University Press.
— y Nicholas Richardson, eds. 1993. *The* Iliad: *A Commentary*, vol. VI: *Books 21-24*. Cambridge: Cambridge University Press.
Kittler, Friedrich. 2006. "Homeros und die Schrift". En Ernst y Kittler, 48-53.
Knudsen, Rachel Ahern. 2014. *Homeric Speech and the Origins of Rhetoric*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
Krämer, Hans. 1959. *Arete bei Platon und Aristoteles. Zum Wesen und zur Geschichte der platonischen Ontologie*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
— 1996. *Platón y los fundamentos de la metafísica*. Trads. A. J. Cappelletti y A. Rosales. Caracas: Monte Ávila.
— 2014. *Gesammelte Aufsätze zu Platon*. Dagmar Mirbach, ed. Berlín-Boston: De Gruyter.
Kraut, Richard, ed. 1992. *The Cambridge Companion to Plato*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kretler, Katherine. 2019. "Tapping the Wellsprings of Action: Aristotle's Birth of Tragedy as a Mimesis of Poetic *Praxis*". En King y Doherty, 70-90.
Kuhn, Helmut. 1941. "The True Tragedy: On the Relationship between Greek Tragedy and Plato (I)". *Harvard Studies in Classical Philology* 52: 1-40.
— 1942. "The True Tragedy: On the Relationship between Greek Tragedy and Plato (II)". *Harvard Studies in Classical Philology* 53: 37-88.
Kullmann, Wolfgang. 2001. "Past and Future in the Iliad". En Cairns, 385-408.
— 2015. "Motif and Source Research: Neoanalysis, Homer, and Cyclic Epic". En Fantuzzi y Tsagalis, 108-125.
Labarbe, Jules. (1949) 1987. *L'Homère de Platon*. París: Les Belles Lettres.
Lafrance, Yvon. 2002. "Notre rapport à la pensée grecque: Gadamer ou Schleiermacher?". En Collobert, 39-64.
Lake, Patrick Gerald. 2011. *Plato's Homeric Dialogue: Homeric Quotation, Paraphrase, and Allusion in the* Republic, Ph. D. Dissertation, Fordham University, Nueva York.
Lambrou, Ioannis. 2015. *Homer and the Epic Cycle*, tesis de doctorado, University College London, Londres.
Lampert, Laurence. 2002. "Socrates' Defense of Polytropic Odysseus: Lying and Wrong-doing in Plato's *Lesser Hippias*". *The Review of Politics* 64: 231-259.

Lasso de la Vega, José S. 1984. "Hombres y dioses en los poemas homéricos". En Gil, 235-316.

Latacz, Joachim. 2006. "Strukturiertes Gedächtnis. Zur Stabilisierungsfunktion des Hexameters in der Schriftlichkeitslücke der griechischen". En Ernst y Kittler, 249-279.

— 2014. *Homers Ilias*. Berlín: De Gruyter.

Lebiez, Marc. 2002. *Décadence: Homère. Décadence et Modernité - 1*. París : L'Harmattan.

Levin, Susan B. 2001. *The Ancient Quarrel between Philosophy and Poetry Revisited. Plato and the Greek Literary Tradition*. Oxford: Oxford University Press.

Lévystone, David. 2005. "La figure d'Ulysse chez les Socratiques: Socrate polutropos". *Phronesis* 50: 181-214.

Lohse, Gerhard. 1964, 1965, 1967. "Untersuchungen über Homerzitate bei Platon". *Helikon. Rivista di Tradizione e Cultura Classica dell'Università di Messina* 4: 3-28; 5: 248-295; 7: 223-231.

Loraux, Nicole. 1985. "Socrate, Platon, Héraklès: Sur un paradigme heroïque du philosophe". En *Histoire et structure: à la mémoire de Victor Goldschmidt*. J. Brunschwig, C. Imbert y A. Roger, eds. París: Vrin, 93-105.

Lord, Albert B. 1971. *The Singer of Tales*. Nueva York: Atheneum. [1960. Cambridge MA: Harvard University Press].

Louden, Bruce. 1999. *The* Odyssey. *Structure, Narration, and Meaning*. Baltimore-Londres: The Johns Hopkins University.

— 2006. *The* Iliad. *Structure, Myth, and Meaning*. Baltimore-Londres: The Johns Hopkins University.

Lozano-Vásquez, Andrea. 2014. "Trofé y catarsis: sobre la conexión entre poesía y emoción en Platón". *Eidos* 20: 53-74.

Lynn-George, M. 1996. "Structures of Care in the *Iliad*". *The Classical Quarterly* 46: 1-26.

Lyons, Deborah. 2011. "Women". En Finkelberg, 939-940.

Mannsperger, Brigitte y Dietrich Mannsperger. 2017. *Homer verstehen*, 2.ª ed. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Mara, Gerald. 2011. "The Drama of Philosophy". *Perspectives on Political Science* 40: 200-204.

Martin, Richard P. 1989. *The Language of Heroes. Speech and Performance in the* Iliad. Ithaca NY: Cornell University Press.

— 2011a. "*epos*". En Finkelberg, 259-260.

— 2011b. "*muthos*". En Finkelberg, 534-535.

— 2011c. "Performance". En Finkelberg, 642-644.

Marulanda, Federico. 2012. "Filosofía contra poesía: reflexiones en torno a una disputa antigua". *Signos Filosóficos* 14: 113-142.

Matthey, Aurélie. 2014. "Comment escamoter les héros? Le destin des philosophes chez Platon". *Études platoniciennes* [Online] 11. Online since 15 April 2015.
Mattéi, Jean-François. 2002. "À l'horizon de la Grèce". En Collobert, 197-216.
Mejía Toro, Jorge Mario. 2006. "La artimaña del canto. El rapsoda Homero o la parodia de la guerra". *Estudios de Filosofía* 34: 63-93.
Michelini, Ann N., ed. 2003. *Plato as Author: The Rhetoric of Philosophy*. Leiden: Brill.
Míguez Barciela, Aida. 2006. *Problemas hermenéuticos en la lectura de la* Ilíada, tesis doctoral, Universidad de Barcelona.
Miller, Fred D. Jr. 2009. "Homer's Challenge to Philosophical Psychology". En Wians, 29-50.
Minchin, Elizabeth. 2011. "Ring Composition". En Finkelberg, 751.
Mitscherling, Jeffrey Anthony. 2009. *The Image of a Second Sun. Plato on Poetry, Rhetoric and the Technē of Mimēsis*. Amherst NY: Humanity Books.
Montiglio, Silvia. 2000. *Silence in the Land of Logos*. Princeton: Princeton University Press.
— 2011. *From Villain to Hero. Odysseus in Ancient Thought*. Ann Arbor MI: The University of Michigan Press.
Moors, Kent F. 1978. "Plato's Use of Dialogue". *The Classical World* 72: 77-93.
Morris, Ian y Barry Powell, eds. 2011. *A New Companion to Homer*. Leiden-Nueva York-Colonia: Brill.

Morrison, Donald R., ed. 2011. *The Cambridge Companion to Socrates*. Cambridge: Cambridge University Press.
Morrison, J. S. 1955. "Parmenides and Er". *The Journal of Hellenic Studies* 75: 59-68.
Most, Glenn W. 1999. "From Logos to Mythos". En Buxton, 25-47.
— 2003. "Anger and pity in Homer's *Iliad*". En Susanna Braund y Glenn W. Most, eds. *Ancient Anger. Perspectives from Homer to Galen*. Cambridge: Cambridge University Press, 50-75.
— 2019. "'Homer, the First of the Tragedians'? Remarks on Plato *Republic* 10". En King y Doherty, 93-101.
Munk, Eduard. 1857. *Die natürliche Ordnung der platonischen Schriften*. Berlín: Ferdinand Dümmler.
Murnaghan, Sheila. 2011. "Tragedy and Homer". En Finkelberg, 884-885.
Murray, Penelope. 1996. *Plato on Poetry: Ion; Republic 376e-398b9; Republic 595-608b10*. Cambridge: Cambridge University Press.
— 2016. "Plato and Greek Tragedy". En Benitez y Wang, 25-38.
Naas, Michael. 1995. *Turning: From Persuasion to Philosophy. A Reading of Homer's* Iliad. Atlantic Highlands NJ: Humanities Press.
Naddaf, Gerard. 2009. "Allegory and the Origins of Philosophy". En Wians, 99-131.
Nagy, Gregory. (1979) 1999. *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*. Baltimore-Londres: The Johns Hopkins University Press.

— 2002. *Plato's Rhapsody and Homer's Music. The Poetics of the Panathenaic Festival in Classical Athens*. Washington, D. C.: Center for Hellenic Studies, Trustees for Harvard University, Atenas: Foundation of the Hellenic World.

— 2009. *Homer The Classic*. Washington, D. C.: Center for Hellenic Studies, Trustees for Harvard University.

— 2011a. "Hero". En Finkelberg, 348-350.

— 2011b. "Panhellenism". En Finkelberg, 617-619.

— 2013. *The Ancient Greek Hero in 24 Hours*. Cambridge MA: The Belknap Press of Harvard University Press.

Nails, Debra. 1995. *Agora, Academy, and the Conduct of Philosophy*. Dordrecht: Kluwer.

— 2002. *The People of Plato: A Prosopography of Plato and other Socratics*. Indianápolis: Hacket.

Nannini, Simonetta. 2010. *Omero: l'Autore necessario*. Nápoles: Liguori Editore.

Neschke-Hentschke, Ada y André Laks, eds. 2008. *La Naissance du paradigme herméneutique. De Kant et Schleiermacher à Dilthey*, 2.ª ed. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.

Neschke-Hentschke, Ada, ed. 2010. *Argumenta in Dialogos Platonis. Teil 1: Platoninterpretation und ihre Hermeneutik von der Antike bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*. Basilea: Schwabe Verlag.

— y Michael Erler, eds. 2012. *Argumenta in Dialogos Platonis. Teil 2: Platoninterpretation und ihre Hermeneutik vom 19. bis zum 21. Jahrhundert*. Basilea: Schwabe Verlag.

North, Helen F. 1991. "Combing and Curling: *Orator Summus Plato*". *Illinois Classical Studies* 16: 201-219.

Nünlist, René. 2011. "Narratology". En Finkelberg, 556-558.

Oates, Whitney. 1972. *Plato's View of Art*. Nueva York: Charles Scribner's Sons.

Onians, Richard B. 1951. *The Origins of European Thought about the Body, the Mind, the Soul, the World, Time, and Fate*. Cambridge: Cambridge University Press.

Pájaro, Carlos J. 2014. "De Platón para los poetas: crítica, censura y destierro". *Eidos* 20: 109-144.

— y Javier R. Suárez. 2015. *Erótica y destierro. Inspiración poética y filosofía en Platón*. Barranquilla-Madrid: Universidad del Norte y Verbum.

Papadopoulou-Belmehdi, Ioanna. 1994. *Le chant de Pénélope. Poétique du tissage féminin dans l'*Odyssée. París: Belin.

Parry, Adam, ed. 1971. *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*. Oxford: Oxford University Press.

Parry, Hugh. 1994. "The Apologos of Odysseus: Lies, All Lies?". *Phoenix* 48: 1-20.

Peradotto, John. 1990. *Man in the Middle Voice. Name and Narration in the* Odyssey. Princeton: Princeton University Press.
Pérez, F. Javier. 2012. "Introducción". En Homero, *Ilíada*, Madrid: Abada, 9-169.
Peterson, Sandra. 2011. *Socrates and Philosophy in the Dialogues of Plato*. Cambridge: Cambridge University Press.
Pettersson, Bo. 2015. "Kinds of Unreliability in Fiction. Narratorial, Fictional, Expositional and Combined". En Vera Nünning, ed. *Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*. Berlín-Múnich-Boston: De Gruyter, 109-129.
Planinc, Zdravko. 2003. *Plato through Homer. Poetry and Philosophy in the Cosmological Dialogues*. Columbia MO-Londres: University of Missouri Press.
Podlecki, Anthony J. 1984. *The Early Greek Poets and Their Times*. Vancouver: University of British Columbia Press.
Porter, James I. 2011. "Pseudo-Longinus". En Finkelberg, 696-697.
Poster, Carol. 1998. "The Idea(s) of Order of Platonic Dialogues and Their Hermeneutic Consequences". *Phoenix* 52 (3/4): 282-298.
Postlethwaite, Norman. (2000) 2008. *Homer's* Iliad. *A Commentary on the translation of Richard Lattimore*. Exeter: University of Exeter Press.
Powell, Barry B. 1991. *Homer and the Origin of the Greek Alphabet*. Cambridge: Cambridge University Press.

— 2002. *Writing and the Origins of Greek Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
— 2006. "Das Alphabet in Theorie und Geschichte, Text, Mündlichkeit, Buchstäblichkeit und andere Paradigmata in der Forschung zur griechischen Kultur". En Ernst y Kittler, 15-30.
— 2011a. "Homer and Writing". En Morris y Powell, 3-32.
— 2011b. "Alphabet". En Finkelberg, 38-39.
— 2011c. "Crete". En Finkelberg, 182-184.
— 2011d. "Inscriptions". En Finkelberg, 409-411.
— 2011e. "Writing in Homer". En Finkelberg, 943-944.
Pradeau, Jean-François. 2008. *La communauté des affections. Études sur la pensée éthique et politique de Platon*. París: Vrin.
— 2009. *Platon, l'imitation de la philosophie*. París: Aubier.
Pratt, Louise H. 1993. *Lying and Poetry from Homer to Pindar. Falsehood and Deception in Archaic Greek Poetics*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
—2011. "Lies". En Finkelberg, 475-476.
Press, Gerald A., ed. 2000. *Who Speaks for Plato? Studies in Platonic Anonymity*. Lanham MD: Rowman & Littlefield Publishers.
— 2007. *Plato. A Guide for the Perplexed*. Londres-Nueva York: Continuum.
— ed. 2012. *The Continuum Companion to Plato*. Londres-Nueva York: Continuum.

Prier, Raymond Adolph. 1989. *Thauma Idesthai. The Phenomenology of Sight and Appearance in Archaic Greek*. Tallahassee: The Florida State University Press.

Purves, Alex C. 2006. "Falling into Time in Homer's *Iliad*". *Classical Antiquity* 25: 179-209.

— 2010. *Space and Time in Ancient Greek Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.

— 2011. "Body". En Finkelberg, 135-137.

Quack, Joachim. 2006. "Die Rolle der Hieroglyphen in der Theorie vom griechischen Vokalalphabet". En Ernst y Kittler, 75-98.

Radice, Roberto, ed. y Roberto Bombacigno, ed. de la versión electrónica. 2003. *Lexicon*, vol. I: *Plato*. Milán: Biblia.

Ranasinghe, Nalin. 2001. "Socrates and the Homeric Gods". *Diotima. A Philosophical Review* 1. http://college.holycross.edu/diotima/v1n2/ranasinghe_v2n1.htm. Consultado el 28 de febrero de 2016.

Reale, Giovanni. 1999. *Corpo, anima e salute. Il concetto di uomo da Omero a Platone*. Milán: Raffaello Cortina Editore.

— 2003. *Por una nueva interpretación de Platón*. Trad. M. Pons Irazazábal. Barcelona: Herder.

Redfield, James M. 1994. *Nature and Culture in the* Iliad. *The Tragedy of Hector*. Durham NC-Londres: Duke University Press.

Reece, Steve T. 2011a. "Digressions". En Finkelberg, 205-207.

— 2011b. "Epithets". En Finkelberg, 257-259.

Regali, Mario. 2016. "*Amicus Homerus*: Allusive Art in Plato's *Incipit* to Book X of the *Republic* (595a–c)". En Cornelli, 173-186.

Renaud, François. 2002. "L'appropriation de la philosophie grecque chez Hans-Georg Gadamer". En Collobert, 79-96.

Rengakos, Antonios y Bernhard Zimmermann, eds. 2011. *Homer Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler.

Revermann, Martin. 1998. "The Text of *Iliad* 18.603-6 and the Presence of an *ἀοιδός* on the Shield of Achilles". *The Classical Quarterly* 48: 29-38.

Richardson, Scott. 1996. "Truth in the Tales of the *Odyssey*". *Mnemosyne* 49: 393-402.

— 2006. "The Devious Narrator of the *Odyssey*". *The Classical Journal* 101: 337-359.

Robayo Alonso, Álvaro. 2010. *La reflexión sobre la vida en la Odisea de Homero*. Bogotá: Universidad de los Andes.

Robb, Kevin. 1994. *Literacy and Paideia in Ancient Greece*. Oxford: Oxford University Press.

Robinson, T. M. 2016. "Plato and the Arts". En Benitez y Wang, 13-23.

Rodríguez Adrados, Francisco. 1984a. "La cuestión homérica". En Gil, 15-87.

— 1984b. "Organización política, social y militar". En Gil, 317-353.

Rudebusch, George. 2009. *Socrates*. Malden MA-Oxford: Wiley-Blackwell.
Rutherford, Richard B. 1986. "The Philosophy of the *Odyssey*". *The Journal of Hellenic Studies* 106: 145-162.
— 1995. *The Art of Plato. Ten Essays in Platonic Interpretation*. Londres: Duckworth.
— 2011. "Odysseus". En Finkelberg, 581-583.
— 2013. *Homer*. Cambridge: Cambridge University Press.
Ryle, Gilbert. 1966. *Plato's Progress*. Cambridge: Cambridge University Press.
Saïd, Suzanne. (1998) 2010. *Homère et l'*Odyssée. París: Belin.
Sansone, David. 1996. "Plato and Euripides". *Illinois Classical Studies* 21: 35-67.
Schadewaldt, Wolfgang. 1975. *Der Aufbau der Ilias. Strukturen und Konzeptionen*. Fráncfort: Insel Verlag.
Schein, Seth L. 1984. *The Mortal Hero. An Introduction to Homer's* Iliad. Berkeley-Los Ángeles: University of California Press.
— 2011a. "The *Iliad*: Structure and Interpretation". En Morris y Powell, 345-359.
— 2011b. "Achilles". En Finkelberg, 4-7.
Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst. 1996. *Über die Philosophie Platons: Die Einleitungen zur Übersetzung des Platon (1804-1828); Geschichte der Philosophie; Vorlesungen über Sokrates und Platon (zwischen 1819 und 1823)*. Peter M. Steiner, ed. Hamburgo: Meiner.

Schmandt-Besserat, Denise. 2006. *How Writing Came About*. Austin: University of Texas Press.
Schmidt, Dennis J. 2012. "Von der Wahrheit sprechen: Homer, Platon und Heidegger". En Günter Figal y Ulrich Raulff, eds. *Heidegger und die Literatur*. Fráncfort: Vittorio Klostermann, 35-54.
Schmiel, Robert. 1987. "Achilles in Hades". *Classical Philology* 82: 35-37.
Schur, David. 2014. *Plato's Wayward Path. Literary Form and the* Republic. Washington, D. C.: Center for Hellenic Studies, Trustees for Harvard University.
Scodel, Ruth. 1989. "The Word of Achilles". *Classical Philology* 84: 91-99.
— 1998. "The Removal of the Arms, the Recognition with Laertes, and Narrative Tension in the *Odyssey*". *Classical Philology* 93: 1-17.
— (2002) 2009. *Listening to Homer. Tradition, Narrative, & Audience*. Ann Arbor MI: The University of Michigan Press.
— 2011. "Scar of Odysseus". En Finkelberg, 760-761.
Scott, Gary Alan, ed. 2007. *Philosophy in Dialogue. Plato's Many Devices*. Evanston IL: Northwestern University Press.
Seaford, Richard. 2004. *Money and the Early Greek Mind. Homer, Philosophy, Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
Seeck, Gustav Adolf. 2004. *Homer. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam.

Segal, Charles. 1978. "'The Myth Was Saved': Reflections on Homer and the Mythology of Plato's *Republic*". *Hermes* 106: 315-336.

— 1994. *Singers, Heroes, and Gods in the* Odyssey. Ithaca NY-Londres: Cornell University Press.

Sewell, W. 1841. *An Introduction to the Dialogues of Plato*. Londres: Gilbert and Rivington Printers.

Silk, Michael. 2001. "Pindar Meets Plato: Theory, Language, Value, and the Classics". En S. J. Harrison, ed. *Texts, Ideas, and the Classics. Scholarship, Theory, and Classical Literature*. Oxford: Oxford University Press, 26-45.

Skalin, Lars-Åke. "Stories in Disguise: On Odysseus' Ithacan Lies and Their Relevance to the Device of the Unreliable Narrator". http://www.oru.se/PageFiles/5354/Lars-%C3%85ke%20Skalin%20-%20Stories%20in%20Disguise.pdf. Consultado el 18 de diciembre de 2012.

Slatkin, Laura M. 2001. "The Wrath of Thetis". En Cairns, 409-434.

— 2011. *The Power of Thetis and Selected Essays*, Washington, D. C.: Center for Hellenic Studies, Trustees for Harvard University.

Slings, S. R. 2005. *Critical Notes on Plato's* Politeia. G. Boter y J. van Ophuijsen, eds. Leiden-Boston: Brill.

Snell, Bruno. 2007. *El descubrimiento del espíritu. Estudios sobre la génesis del pensamiento europeo en los griegos*. Trad. J. Fontcuberta. Barcelona: Acantilado.

Snodgrass, Anthony. 2011. "Homer and Greek Art". En Morris y Powell, 560-597.

Solmsen, Friedrich. 1954. "The 'Gift' of Speech in Homer and Hesiod". *Transactions of the American Philological Association* 85, 1-15.

Squire, Michael. 2013. "Ekphrasis at the Forge and the Forging of Ekphrasis: The 'Shield of Achilles' in Graeco-Roman Word and Image". *Word & Image* 29: 157-191.

Stanford, W. B. 2013. *El tema de Ulises*. Trad. B. Afton y A. Silván. Madrid: Dykinson.

Stanley, Keith. 1993. *The Shield of Homer. Narrative Structure in the* Iliad. Princeton: Princeton University Press.

Stefanson, Dominic. 2001. "Nature and Human Action in Homer and Plato". *AUMLA* noviembre: 19-34.

Szlezák, Thomas A. 1999. *Reading Plato*. Londres-Nueva York: Routledge; 1997. *Leer a Platón*. Trad. J. L. García. Madrid: Alianza.

— 2012. *Homer oder Die Geburt der abendländischen Dichtung*. Múnich: C. H. Beck.

Tanner, Sonja. 2010. *In Praise of Plato's Poetic Imagination*. Lanham MA: Lexington Books.

Taplin, Oliver (1992) 2004. *Homeric Soundings. The Shaping of the* Iliad. Oxford: Oxford University Press.
Tarrant, Dorothy. 1951. "Plato's Use of Quotations and Other Illustrative Material". *The Classical Quarterly* 1: 59-67.
Teodorsson, Sven-Tage. 2006. "Eastern Literacy, Greek Alphabet, and Homer". *Mnemosyne* 59: 161-187.
Taylor, A. E. (1926) 2001. *Plato. The Man and His Work*. Mineola NY: Dover.
Tejera, Victorino. 1999. *Plato's Dialogues One by One. A Dialogical Interpretation*. Lanham, MD: University Press of America.
Thesleff, Holger. 2009. *Platonic Patterns. A Collection of Studies*. Las Vegas-Zúrich-Atenas: Parmenides.
Thomas, Rosalind. 1992. *Literacy and Orality in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press.
Tigerstedt, E. N. 1977. *Interpreting Plato*. Estocolmo: Almqvist y Wiksell International.
Tomás, Jorge. 2010. "El discurso de la mimesis en el libro X de la *República* de Platón: similitudes y diferencias con los libros II-III". *Quintana* 9: 211-215.
— 2014. "La incapacidad mayéutica del arte en la sociedad platónica". *Educação e Filosofia Uberlândia* 28: 255-280.
Trabattoni, Franco. 2003."Il dialogo come 'portavoce' dell'opinione di Platone. Il caso del *Parmenide*". *Quaderni di Acme* 58: 151-178.

Tracy, Stephen V. 1990. *The Story of the* Odyssey. Princeton: Princeton University Press.
— 2011. "The Structures of the *Odyssey*". En Morris y Powell, 360-379.
Tredé, Monique. 1992. *Kairos. L'à-propos et l'occasion. (Le mot et la notion, d'Homère à la fin du* IV*e siècle avant J.-C.)*. París: Klincksieck.
Trepanier, Lee. 2017. "Socrates' Homer in the *Republic*: Retaining the Poetic Past and Preparing for the Philosophic Future". *Expositions* 11: 79-100.
Turner, Frank. 2011. "The Homeric Question". En Morris y Powell, 123-145.
Usener, Knut. 1990. *Beobachtungen zum Verhältinis der* Odyssee *zur* Ilias. Tubinga: Gunter Narr.
Van Nortwick, Thomas. 2009. *The Unknown Odysseus. Alternate Worlds in Homer's* Odyssey. Ann Arbor MI: The University of Michigan Press.
Varsos, Georges Jean. 2002. *The Persistence of the Homeric Question*, Thèse de doctorat, Ginebra Université de Genève.
Vélez Upegui, Mauricio. 2011. *Dar acogida: el motivo de la hospitalidad en la Telemaquia de Homero*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.
— 2018. "Palabras aladas. La figura del aedo en los poemas homéricos". Co-herencia 15: 29-66.
Verdenius, W. J. 1944. "Platon et la poésie". *Mnemosyne* 12: 118-150.

Vetter, Lisa Pace. 2005."*Women's Work" as Political Art. Weaving and Dialectical Politics in Homer, Aristophanes, and Plato*. Lanham MD: Lexington Books.

Vidal-Naquet, Pierre. (1990) 1992. "La sociedad platónica de los diálogos. Esbozo de un estudio prosopográfico". En Pierre Vidal-Naquet, *La democracia griega. Una nueva visión. Ensayos de historiografía antigua y moderna*. Trad. M. Llinares. Madrid: Akal, 74-93.

— 2001. *El mundo de Homero*. Trad. D. Zadunaisky. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Vivante, Paolo. 1985. *Homer*. New Haven CT-Londres: Yale University Press.

Vlastos, Gregory. 1991. *Socrates. Ironist and Moral Philosopher*. Cambridge: Cambridge University Press.

von der Walde, Giselle. 2004. "¿Qué tipo de mimesis es el diálogo platónico?". En Jorge E. Rojas, ed. *II Jornadas Filológicas* In Memoriam *Jorge Páramo Pomareda*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia y Universidad de los Andes, 137-150.

— 2010. *Poesía y mentira. La crítica de Platón a las poéticas de Homero, Hesíodo y Píndaro en el* Ion *y en* República *2*. Bogotá: Universidad de los Andes.

Wachter, Rudolf. 2006. "Ein schwarzes Loch der Geschichte: Die Erfindung des griechischen Alphabets". En Ernst y Kittler, 33-45.

Wade-Gery, H. T. 1952. *The Poet of the* Iliad. Cambridge: Cambridge University Press.

Westermann, Hartmut. 2002. *Die Intention des Dichters und die Zwecke der Interpreten. Zu Theorie und Praxis der Dichterauslegung in den platonischen Dialogen*. Berlín: Walter de Gruyter.

Weinstock, Stefan. 1927. "Die platonische Homerkritik und ihre Nachwirkung". *Philologus* 82: 121-153.

West, Martin L. 2001. *Studies in the Text and Transmission of the* Iliad. Múnich-Leipzig: K. G. Saur.

— 2007. *Indo-European Poetry and Myth*. Oxford: Oxford University Press.

— 2011a. *The Making of the* Iliad. *Disquisition & Analytical Commentary*. Oxford: Oxford University Press,

— 2011b. *Hellenica. Selected Papers on Greek Literature and Thought*, vol. I: *Epic*. Oxford: Oxford University Press.

— 2011c. "Analysts". En Finkelberg, 47-50.

— 2011d. "Book Division". En Finkelberg, 140-142.

— 2011e. "Date of Homer". En Finkelberg, 197-198.

— 2011f. "Homeric Question". En Finkelberg, 362-364.

— 2011g. "Rhapsodes". En Finkelberg, 745-746.

— 2011h. "Unitarians". En Finkelberg, 911-913.

— 2011i. “The Homeric Question Today”. *Proceedings of the American Philosophical Society* 155: 383-393.
— 2013. *The Epic Cycle. A Commentary on the Lost Troy Epics*. Oxford: Oxford University Press.
— 2014. *The Making of the* Odyssey. Oxford: Oxford University Press.
— 2015. “The Formation of the Epic Cycle”. En Fantuzzi y Tsagalis, 96-107.
Whitman, Cedric H. (1958) 1965. *Homer and the Heroic Tradition*. Nueva York: The Norton Library.
Wians, William, ed. 2009. *Logos and Muthos. Philosophical Essays in Greek Literature*. Albany: State University of New York Press.
— 2009a. “Introduction: From *Muthos* to…”. En Wians, 1-10.
Willcock, Malcolm M. 1976. *A Companion to the* Iliad, Chicago-Londres: The University of Chicago Press.
— 2011. “Neoanalysis”. En Morris y Powell, 174-189.
Williams, Bernard. 1993. *Shame and Necessity*. Berkeley-Los Ángeles: University of California Press.
Wilson, Donna F. 2002. *Ransom, Revenge, and Heroic Identity in the* Iliad. Cambridge: Cambridge University Press.
Wilson, Jeffrey Dirk. 2009. *From Concrete to Concept: How Greek Philosophers Conceptualized Homeric Depiction*, Ph. D. Dissertation, Catholic University of America, Washington, D. C.
Wolf, Friedrich August. (1795) 1985. *Prolegomena ad Homerum*. Berlín; *Prolegomena to Homer (1795),* Anthony Grafton, Glenn W. Most, James E. G. Zetzel, eds. Princeton: Princeton University Press.
Woodard, Roger D. 1997. *Greek Writing from Knossos to Homer. A Linguistic Interpretation of the Origin of the Greek Alphabet and the Continuity of Ancient Greek Literacy*. Oxford: Oxford University Press.
Woodford, Susan 1994. “Palamedes Seeks Revenge”. *The Journal of Hellenic Studies* 114: 164-169.
Yamagata, Naoko. 2012. “Use of Homeric References in Plato and Xenophon”. *The Classical Quarterly* 62: 130-144.
Zazo, Eduardo. 2011. “La crítica platónica de la poesía como crítica de la tradición oral”. *Revista Tales* 4: 75-87.
Zuckert, Catherine H. 2009. *Plato’s Philosophers. The Coherence of the Dialogues*. Chicago-Londres: The University of Chicago Press.
— 2014. “Grote’s Plato”. En Kyriakos N. Demetriou, ed. *Brill’s Companion to George Grote and the Classical Tradition*. Leiden-Boston: Brill, 273-302.

Índice de pasajes[1]

1 Se consignan aquí todos los pasajes de los que se da una cita literal o de los que se ofrece una referencia. Se señalan con asterisco (*) aquellos pasajes de los que se ha hecho una modificación de la traducción, cuya justificación se encuentra en el Anexo.

PLATÓN Y HOMERO

Diálogo entre filosofía y poesía

Este libro se diseñó con las fuentes Whitman y Vista Sans SC y
se terminó de imprimir en Javegraf, en el mes de abril de 2019.

De la Antigüedad griega quizás no haya dos nombres más famosos por sí mismos y más estudiados en sus relaciones mutuas que los de Platón y Homero. Sin embargo, dado que en su principal obra el filósofo parece emprender un ataque sin cuartel en contra del poeta, su abordaje conjunto ha sufrido una severa reducción al centrarse en la cuestión de las difíciles relaciones entre filosofía y poesía. Contra esta interpretación, en este estudio comprehensivo se argumenta que los *Diálogos* de Platón constituyen la culminación formal y temática de la obra de Homero, en general, y de la *Ilíada*, en particular. Para ello, se establece, en primer lugar, una instancia interpretativa común a las dos obras. A partir de aquí, se muestra en qué sentido puede considerarse que la obra de Platón tiene un carácter literario, además de filosófico. Luego se hace un examen detenido de los poemas homéricos y se ofrece una interpretación de la *Ilíada* como obra primordial de la cultura occidental y de la *Odisea* como primer producto del canon literario. En esta sección es esencial mostrar las diferencias decisivas que se dan entre las figuras de Aquiles y de Odiseo, lo cual marca el proyecto poético de cada uno de los poemas. Con estos elementos, y a partir de una detallada exégesis del libro 10 de la *República*, se esclarece el modelo homérico subyacente a los *Diálogos* en general, pero sobre todo la naturaleza iliádica del pensamiento de Platón. Se muestra así que el estudio del poeta primordial, Homero, es fundamental para la comprensión del pensamiento de Platón, filósofo y poeta.




9 789587 813371